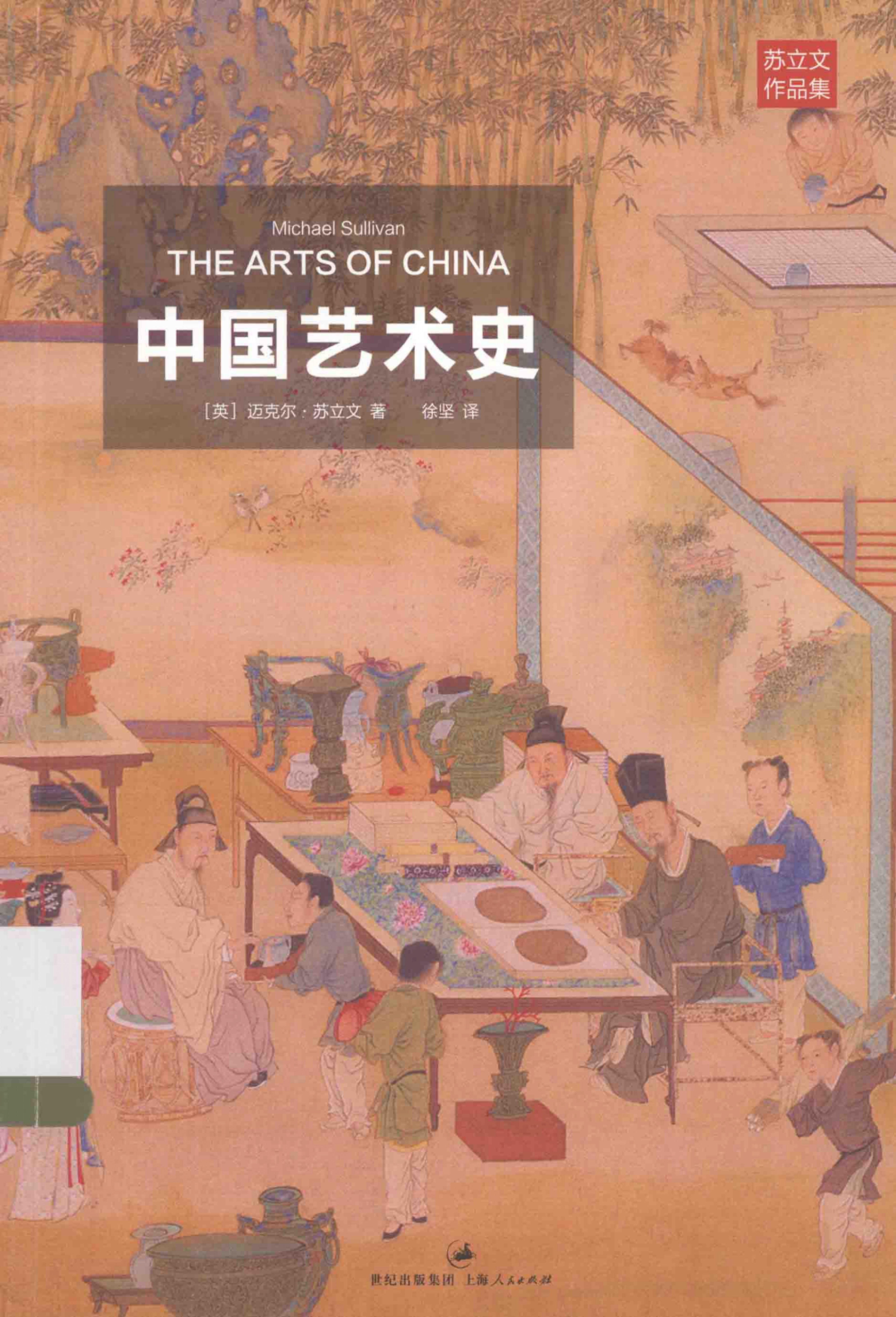


苏立文作品集

Michael Sullivan

THE ARTS OF CHINA

中国艺术史

[英] 迈克尔·苏立文 著　　徐坚 译

世纪出版集团 上海人民出版社



这本书是最好的中国艺术史著述。除了苏立文，没有任何中国艺术史家能拥有如此广泛的知识。

——班宗华（Richard Barnhart，耶鲁大学艺术史教授）

苏立文《中国艺术史》一书表述之清晰、内容之均衡，对主题把握之熟稔，几乎无出其右者。它为所有的中国艺术初习者提供了极好的途径。

——谢柏轲（Jerome Silbergeld，普林斯顿大学艺术史与考古系系主任）

苏立文先生是中国美术界的老朋友，他对中国艺术不遗余力的研究和推介，不仅对中国，而且对全人类的艺术发展，都是贡献巨大的。

——潘公凯（中央美术学院院长）

苏先生对中国艺术和中国人民始终抱有巨大的热情，非常让人感动。

——邵大箴（中央美术学院美术史系教授）

苏立文教授对中国艺术家和中国艺术史家都给予过很多鼓励和提携，是一位真正的仁人长者，我们都很感激他。

——万青力（香港大学中国艺术史教授）





中国艺术史

[英] 迈克尔·苏立文 著
徐坚 译

世纪出版集团 上海人民出版社

图书在版编目（CIP）数据

中国艺术史 /（英）苏立文（Sullivan, M.）著；徐坚译. — 上海：上海人民出版社，2014
书名原文：The Arts of China
ISBN 978-7-208-12051-8

Ⅰ.①中… Ⅱ.①苏… ②徐… Ⅲ.①艺术史—中国
Ⅳ.①J120.9

中国版本图书馆CIP数据核字（2014）第012969号

责任编辑　杨越江　张铎　王莹
装帧设计　壹原視覺



中国艺术史

[英] 迈克尔・苏立文 著
徐坚 译

出　　版　世纪出版集团　上海人民出版社
（200001 上海福建中路 193 号 www.ewen.cc）
出　　品　世纪出版股份有限公司　北京世纪文景文化传播有限公司
（100013 北京朝阳区东土城路 8 号林达大厦 A 座 4A）
发　　行　世纪出版股份有限公司发行中心
印　　刷　北京瑞禾彩色印刷有限公司
开　　本　720×1020 毫米　1/16
印　　张　22.5
字　　数　184,000
版　　次　2014 年 4 月第 1 版
印　　次　2014 年 4 月第 1 次印刷
I S B N　978-7-208-12051-8/J・359
定　　价　79.00 元

THE ARTS OF CHINA

Michael Sullivan



北京世纪文景文化传播有限责任公司　出品

献给　环

目 录

英文版第五版序 *1*

第一章　历史文明的曙光 3

第二章　早期青铜时代：商和西周 *19*

第三章　东周和战国时代艺术 *51*

第四章　秦汉艺术 *72*

第五章　三国六朝艺术 *107*

第六章　隋唐艺术 *142*

第七章　五代与两宋艺术 *175*

第八章　元代艺术 *220*

第九章　明代艺术 *240*

第十章　清代艺术 *270*

第十一章　20世纪中国艺术 *299*

注　释 *330*

参考书目与延伸阅读 *337*

图版说明 *342*

英文版第五版序

在本书第五版中，我与时俱进地作出了修订和增补，修改甚至重写了早期艺术诸章节，以期更好地理解青铜时代的中国。同样，我在书法、禅宗艺术和晚近的中国艺术的发展上也作出了重大调整。

逾半个世纪前，本书以《中国艺术简介》（*An Introduction to Chinese Art*）为名出版，此后，若干西方学者采用了其他取向写作中国艺术史。一种是以不同的章节分别讨论绘画、雕塑、陶瓷及其他艺术；另一种更激进的方法将艺术视为政治、社会和经济势力的表现，对情境的强调超出对艺术本身。

我没有追随任何一种取向，而是恪守传统的朝代框架，此中原因有二：因为中国人按照连续的王朝序列认识自身的历史，所以对于西方读者而言，在初次接触中国文化时，有必要把握中国人自身对于中国历史的感觉。此外，每个主要王朝，王朝之间的断裂和混乱时代的艺术都各有其独特特征。

对于所有提供新图片，或者以彩色图片替代黑白图片的个人和机构，我都深表感谢，特别是北京故宫博物院 Zhang Ying，北京的 Freda Murch 和 Robert Bernell，台北故宫博物院和魏德文先生，北京大学刘正成教授，伦敦的 Rosemary Scott，重庆的 Nick Ball，以及图片说明中提及的所有机构和个人。没有他们的慷慨帮助和合作，本书第五版将无法出现。

我需要感谢现在或者不久前在牛津大学攻读博士学位的一群年轻人，他们以各种方式帮助了我的研究。他们包括 Hiromi Kinoshita, Josh Yiu Sifu, James Lin, Wang Hsien-Ch'un, Celine Lai, Tam Ka-chai, Deng Fei, Chen Xin 和 Jiang Qiqi。

最后，我希望再次感谢加州大学出版社的 Deborah Kirshman, Sue Heinemann, Eric Schmidt 和 Lynn Meinhardt，我的编辑 Amy Klatzkin 和设计师 Nicole Hayward。



第一章

历史文明的曙光

对于中国艺术的仰慕者而言，1949年之后的三十年是一个充满动荡和挫折的时代，因为他们亲眼目睹中国人公然否认甚至毁坏自身的文化遗产。多年来，伴随着巨大的社会和政治革命，中国几乎完全闭锁大门，仅对彻底唯唯诺诺的追随者开放。当大多数中国人逐渐摆脱信仰的控制，艺术和艺术家却深受挫折，特别是在从“文化大革命”开始到1976年毛泽东逝世的十年浩劫之中。

然而，即使在艺术家和学者被囚禁，或者发配到农村和工厂的最困苦的时代，考古活动也从来没有停止。事实上，毛泽东时代的中国在发掘、保护、研究和展示其文化遗产方面，做得比过去更多。与其说这是毛泽东提出的“古为今用”的政治需要，因为实现“古为今用”必须让“古”能为“今”所见，还不如说，它真实地反映了中国人能够时时感知，即使“文化大革命”也无法消磨的历史感。中国人常常回顾他们的历史，将其当成获取力量的丰沛源泉。对于他们的文化的活力而言，这是必不可少，而绝非可有可无的。

古老的传说也从未被遗忘。其中一个是关于世界的起源的。在遥远的过去，宇宙混沌一团。一天，混沌初开，上面变成了天，下面变成了地，两者之间出现了最早的人——盘古。每天，盘古都在长高，而天向上升十尺，地向下降十尺。一万八千年后，盘古死去。他的头裂成日月，血汇满江海，毛发变成森林和草地，汗水化作雨，呼吸化作风，声音变成雷电——他就是人类的祖先。[1]

一个民族的起源传说往往暗示在他们看来什么才是至关重要的。这个故事也不例外，它表达了中国人一个亘古的观点：人不是创造的终极成就，人在世间万物的规则中只占据了一个相对而言无关紧要的位置。事实上，这只是一个历史记忆。与壮观瑰丽的世界和作为“道”的表现形式的山川、风云、树木、花草相

比，人实在是微不足道的。其他任何文明都没有如此强调自然的形态和模式，以及人类的恭顺回应。

我们可以将这种认知的根源追溯到遥远的过去，当时，华北的自然条件比现在要温和得多。50万年前，即北京人的时代，这个地区相对来说温暖而湿润。大象和犀牛在茂盛草地上逡巡，全然不是近代所见的荒山秃岭、寒风掠过的平原景象。在今天的河南、河北、山西和陕西一带，产生了独特的天人合一的中国式认知，随着时间的推移，它在哲学、诗歌和绘画中得到极致发挥。和谐感并不仅仅局限于哲学和美学，它同样也有实用价值，因为农夫的富足，乃至社会的繁荣，都依赖于他知晓四季和顺应天意。农业最终成为一种由皇帝亲自主持的礼仪。当春天来临的时候，他礼仪性地在第一垄田地中耕耘，不仅希望保佑来年的好收成，也借此表明与自然力的亲和，巩固其法统地位。

和谐感是中国思想的基础。人类不仅要顺应天意，也要调和与周围其他人的关系。按照逐步扩散的圆圈模式，这种和谐由自己的家人和朋友开始，向外推广。因此，历史上最崇高的理想往往是发现万物的秩序并与之相和谐。随着本书逐步展开中国艺术史，我们将发现，其特性和独具之美就在于和谐感的表达。这是否就是那些对中国文明其他方面兴趣寡然的西方人也会如此狂热地收集和推崇中国艺术的原因之一呢？也许，他们也能感觉到中国艺术家和工匠所创造的形式乃是"自然"的形式——借助艺术家的手表达的对自然韵律的本能回应？中国艺术既没有像印度艺术一样，要求我们致力于沟通物质形态和暗喻内容这两个看起来无法沟通的极端，也没有像西方艺术一样，包含不被亚洲人所接受的形式和思想等预设观念。中国艺术的形式因为身处最广泛、最深刻的和谐感之中而极度妍美，我们之所以能欣赏它们是因为我们也能感觉到自身周围的韵律，并且能够本能地回应它们。这些韵律——即线条和轮廓所表达出来的内在生命的感觉——在中国艺术的萌蘖阶段就已表露无疑。

石器时代的中国

今天，任何一个中国艺术爱好者对精美的新石器时代彩绘陶器都耳熟能详，但是，在1921年之前，几乎没有任何确凿证据证明中国曾经有过石器时代。那一年，瑞典地质学家安特生（J. Gunnar Andersson, 1874—1960）和他的中

国助手有两项至关重要的发现。一项是在北京西南的周口店。在一个山坡的断崖上，安特生捡到一些燧石工具，表明这个地区曾经居住过非常古老的人类。他本人没有进行发掘，但是他的发现却导致进一步发掘的展开，最终裴文中博士发现了化石骨骼。除了晚期爪哇人之外，北京人是迄今为止所见到的最古老的直立人种了。这些骨骼属于生活在更新世中期的北京中国猿人。洞穴中保留的厚达 50 米的文化层表明在 70 万年前到 20 万年前之间，北京人就生活在这里。北京人以脉石英为原料，通过从一块大鹅卵石上敲击出薄片制造石质工具。他们已经会用火，多食谷物，偶尔也以敲骨吸髓的方式惨食同类。

近年来，更古老的遗存也不时被发现。1965 年在云南元谋地区发现的猿人牙齿化石的年代被推断为 170 万年前。[2] 1964 年，在陕西蓝田县山坡上的一处埋藏中，古生物学家发现了人类头盖骨，并推测它们的年代至少比北京人早 10 万年，即大致和爪哇人同期。更晚近的发现在 1984 年，辽宁南部的金牛山发现了年代在更新世中期、26 万年前的原始人骨骼，即金牛山人。金牛山人的大脑比同时期原始人大脑容量更大，因而和早期智人有某种关联。

到更新世晚期，中国早期人类的进化速度加快。近年来，多个地区都发现了智人文化遗物。周口店山顶洞人（约前 25000 年）已经拥有比他们的祖先更多的石器工具，男性已经穿着用兽皮缝制的衣服，而女性则用穿孔石珠和涂抹赤铁矿粉末来妆扮自己。这是迄今所知中国文明历史上最早的有意识的化妆行为。在宁夏和鄂尔多斯地区的沙漠遗址中发现了精致加工的细小石器类型，各种不同类型的石刃和石片被用于不同的目的。1960 年，在河南北部，即后来成为商代最后的中心区域的地方，一个居址上发现了上万件细石器。远在西南的四川、云南和贵州也有丰富的遗物出现。尽管这些零星分布的遗址的年代和它们之间的相互关系都不甚清楚，但它们的分布至少证明，在向中石器时代慢慢过渡的过程中，旧石器文化已经广泛分布到古代中国的各个角落。[3]

中国的新石器时代文明

中石器时代的人们以渔猎为生。当中国人的祖先定居下来，开始建筑村寨，学习农艺、蔬菜种植和制陶时，“新石器革命”如期而至。

长期以来，人们认为中国的新石器文化起源于冀南、豫北一带的“核心地

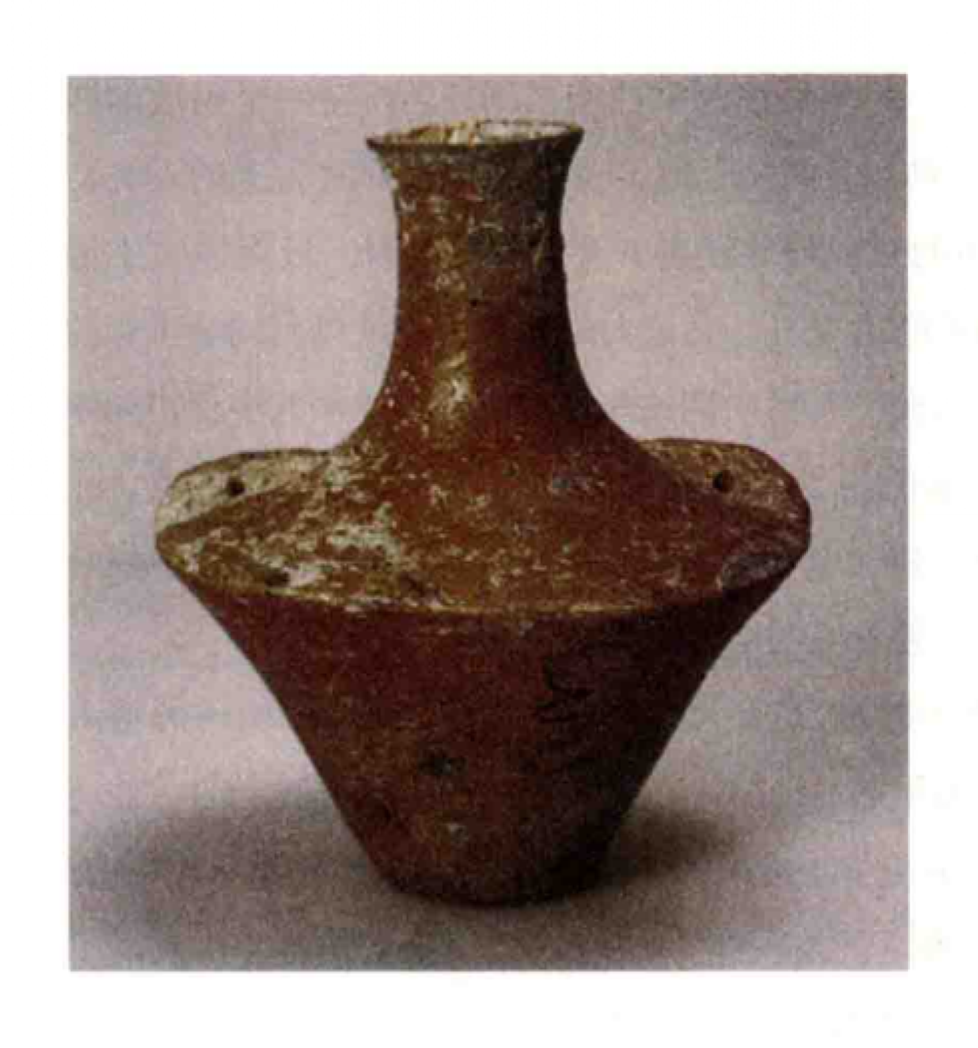


图 1.1 ← 红陶小耳罐，高 17.8 厘米，出自河南省长葛县，新石器时代裴李岗文化。

图 1.2 → 陕西半坡发掘的新石器时代村落局部，现为遗址博物馆。

区”，并从此扩散开去。但是随着更多的新石器时代遗址的发现，图景变得越来越复杂，但可以笃定的是新石器时代社会几乎同时出现在中国不同的地区，每个地区都有独特的生活方式和技术。

在现在的中国境内，最早的聚落是湖南玉蟾岩和内蒙古的敖汉旗，其年代早至前 8000 年。居民们居住在狭小的房屋或草棚之中，聚落周遭环绕壕沟。年代稍晚的是洛阳附近的一个村落遗址——裴李岗。遗址中发现了房屋地面、驯养动物的证据，并有装饰简单纹饰的粗糙陶器（图 1.1）。通过碳 14 测年，考古学家将裴李岗文化的年代推定在前 6000—前 5000 年。在年代稍晚的其他遗址中，我们发现了更大的房屋、排屋、稻作农业的起始、用于装饰和礼制目的的精细打磨的石器和玉器，以及最早的防御城墙——最终导致防御性城市的出现。尽管最早的个案尚未可知，但是湖南澧县城址年代早到前 4000 年。[4]

中国新石器时代文明的一个早期阶段最初是偶然发现的。中国政府雇用安特生在华北寻找煤矿和油田。1921 年，安特生在一个名叫仰韶的村落中发现了随葬精美彩绘陶器的简单墓葬，并命名为“仰韶文化”，以此标识前 5000—前

3000 年中国史前史的重要阶段。1923 年，安特生注意到仰韶陶器和古代近东地区陶器的相似性，于是西行至甘肃，试图发现与之相关的遗址，并在半山发现了包含非常近似的陶器的墓葬。然而，中国考古学家随后在华北不同地点也发现了大量的“彩陶”遗址，因此，现今很少有人再提及其与西亚的关联了。

仰韶文化最重要的发现出现在 20 世纪 50 年代和 70 年代。考古学家在西安以东的半坡和更偏东的姜寨发现了一群新石器时代村落和墓地（图 1.2）。半坡村落群覆盖面积多达 1 公顷，在深达 3 米的文化堆积中发现了四个不同时代的房屋居住层面，这表明在前 6000—前 5000 年间，人类频繁地居住于这个地点。最早的居民居住在用枝条和泥土搭建的圆形草棚中，屋顶覆盖着芦苇，地面涂抹灰泥，房屋中间装置一个火塘，这种设计很可能是模仿早期的帐篷或蒙古包。他们的后代建起了木骨栽桩的长方形、圆形或正方形房子，屋内地面比地平面低一米多，通过一连串台阶才可进入（图 1.3）。新石器时代晚期中国民居的进一步进



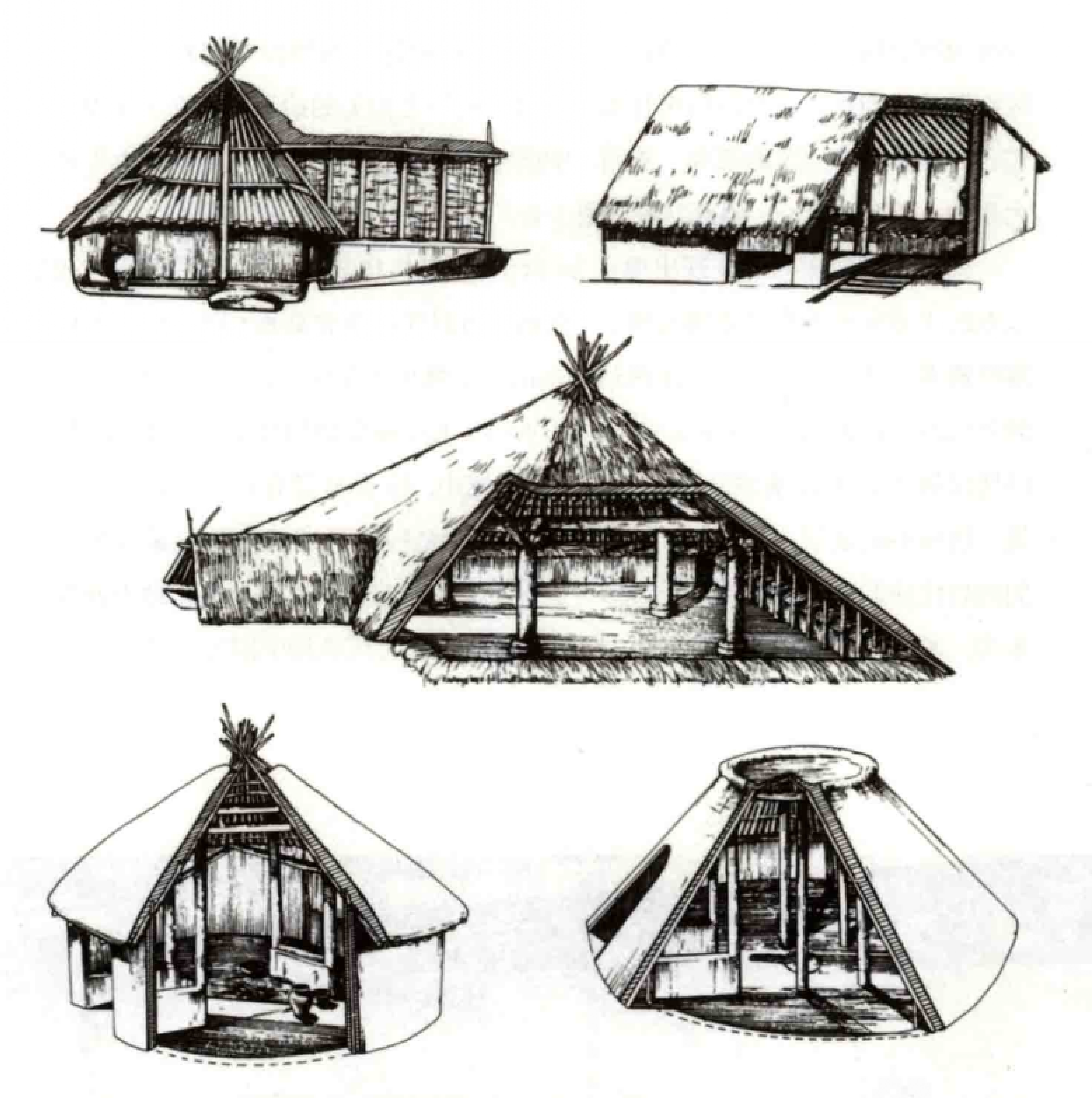


图 1.3　陕西半坡新石器时代房屋，据《西安半坡》（1963 年）复制。

展以在郑州附近大河村发掘的三联式房屋为代表，泥墙经过烘烤形成坚硬又耐久的墙面。

半坡陶工们既生产粗糙的灰陶或红陶，也生产一种细腻的红陶，抛光后涂抹黑彩，纹饰多为几何形纹饰，偶尔也有鱼形和人面纹饰（图 1.4）。看起来他们还不会使用陶轮，而是用泥条盘筑的方法制作陶器。他们也用泥土制作纺轮甚至发簪，但是更精致的器物，比如针、鱼钩和箭头都是骨制的。部分半坡和大河村村庄已搭建屋顶，保存成为中国新石器时代文化博物馆。

安特生率先发现的那些彩陶以及随后出土于河南和甘肃多个地点的彩陶，

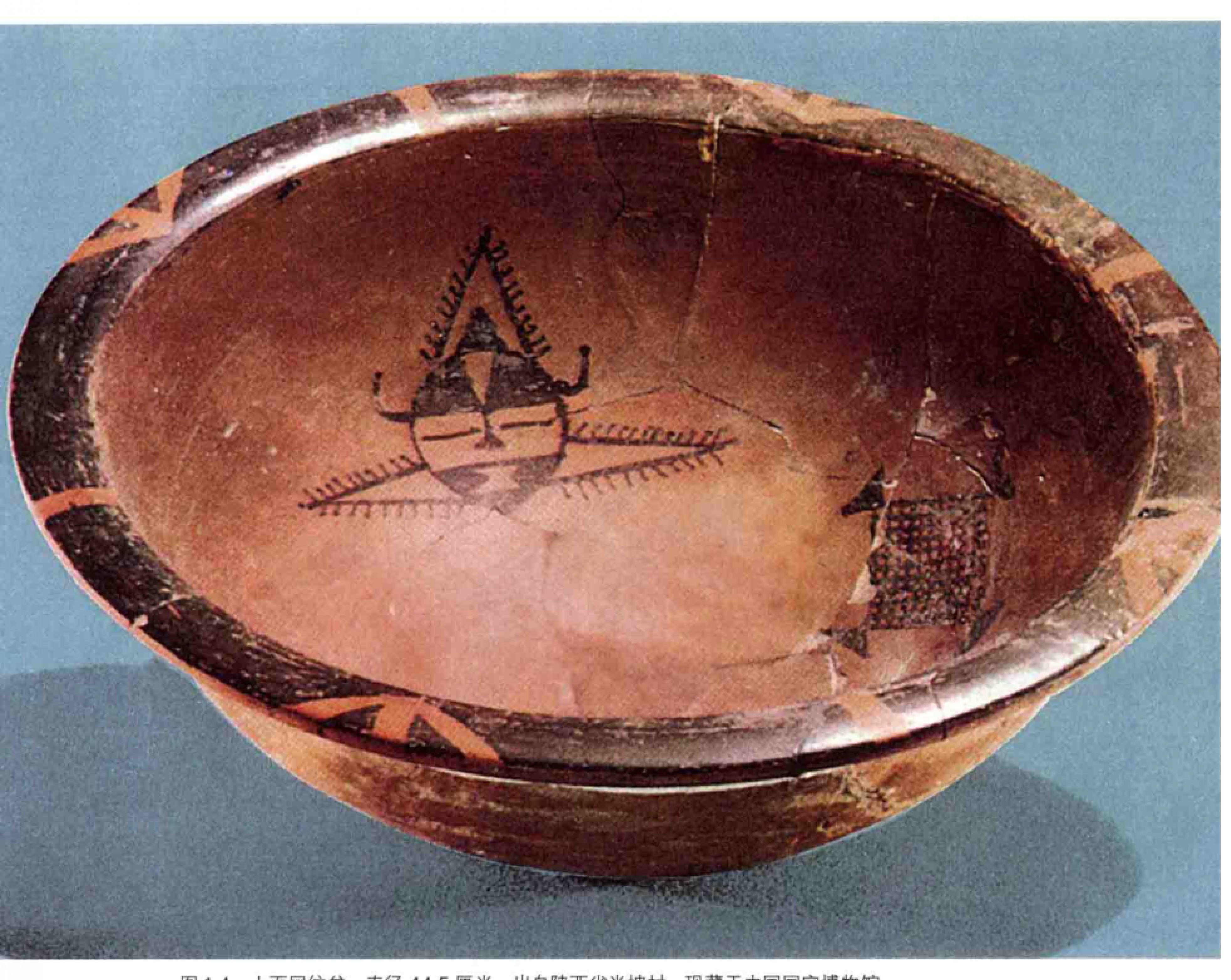


图 1.4　人面网纹盆，直径 44.5 厘米，出自陕西省半坡村，现藏于中国国家博物馆。

无论在质量还是美感上，都是其他新石器时代用具无法媲美的。其种类主要包括墓葬用陶罐（图 1.5）、敞口深腹盆、高领带耳罐。尽管陶器器壁非常薄，形体却很粗壮，大方的轮廓往往通过用粗糙的毛笔施加黑色颜料形成的纹饰得到巧妙的强化。有的设计纹样为几何纹饰，包括平行带状纹，或者包含了平行四边形、十字或钻石状的菱形纹饰。器身下部常常不带装饰，可能为了防止侧倾，陶器是栽埋在沙地中的。很多陶器上装饰了水波状纹饰带，并集合形成一种漩涡状纹饰；其他陶器上则出现了高度抽象的人物、青蛙、鱼和鸟等形象。甘肃马家窑发现的碎片上甚至显示出一种非常复杂的用笔技巧，即在描绘植物时，叶子



图 1.5　红黑彩绘陶罐，高 40 厘米，出自甘肃省半山，仰韶文化，新石器时代，现藏于瑞典远东古物馆。

的顶端往往形成一个尖钩，乃是提笔画成的。这种技法与三千年后宋代画家画竹子时的笔法如出一辙。自然主义的母题比较罕见，纹饰以几何图案或者高度抽象化的纹饰为主流，其意义至今还不甚明了。

直到相当晚近的时期，学者们都认为，以彩陶为特色的仰韶文化大体是被以山东为中心，以抛光龙山黑陶为代表的截然不同的文化替代的。但是，受到一系列新发现的影响，简单的场景被更复杂而有趣的模式替代。首先，通过碳14测年分析，马家窑和半山新石器时代遗址的彩绘陶器（约前2400年）比半坡的仰韶文化村落的彩陶要晚两千年，而后者的碳14年代可以早到前4865±110年。这证明华北平原的仰韶中心的确向西推移。

多年前，日本考古学家在辽宁地区发现了红山文化的遗存，红山文化与仰韶相关，但也有显著的自身特点。红山遗址的近期发掘揭示出一种石板墓葬，墓葬周围有一圈由圆柱体陶土制品形成的围墙，这些陶土制品近同于日本古坟时期坟丘周围的埴轮，但在中国尚无类似的发现。这里也发现了巨石平台，看起来像是用作祭坛，而最令人惊讶的是发现了体态丰腴、用于丰产仪式的陶制女神像（图1.6）和两眼填充玉石的彩绘陶制人脸形象（图1.7）。这里还发现了一些雕刻的玉质动物形象，中国考古学家称之为“玉猪龙”（图1.8）。红山文化被推断在前3500年前后。

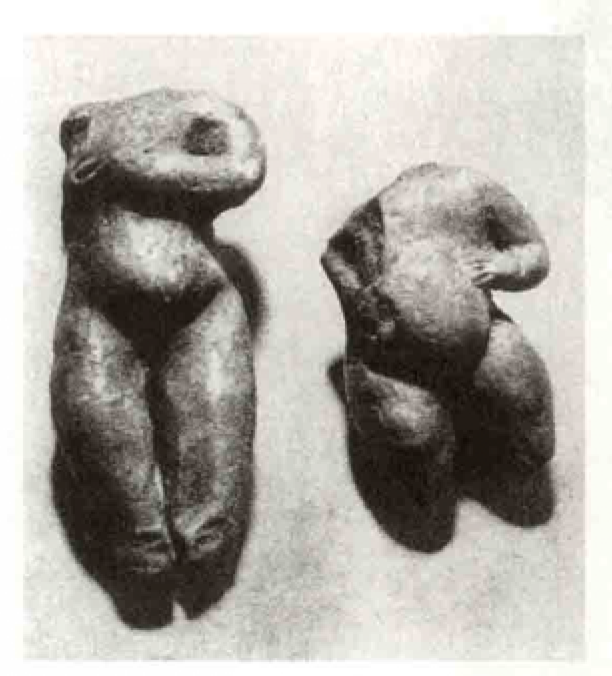


图1.6　裸体女性人体陶塑，高7.8厘米和5厘米，出自辽宁喀左县东山嘴，红山文化，新石器时代，现藏于中国国家博物馆。



图1.7　双眼镶玉陶面具，出自辽宁喀左县东山嘴，红山文化，新石器时代，现藏于中国国家博物馆。





图 1.8 ↑　玉猪龙，高 11 厘米，出自辽宁喀左县东山嘴，红山文化，新石器时代，现藏于辽宁省博物馆。

图 1.9 ←　彩绘豆，高 26 厘米，出自山东，大汶口文化，新石器时代。

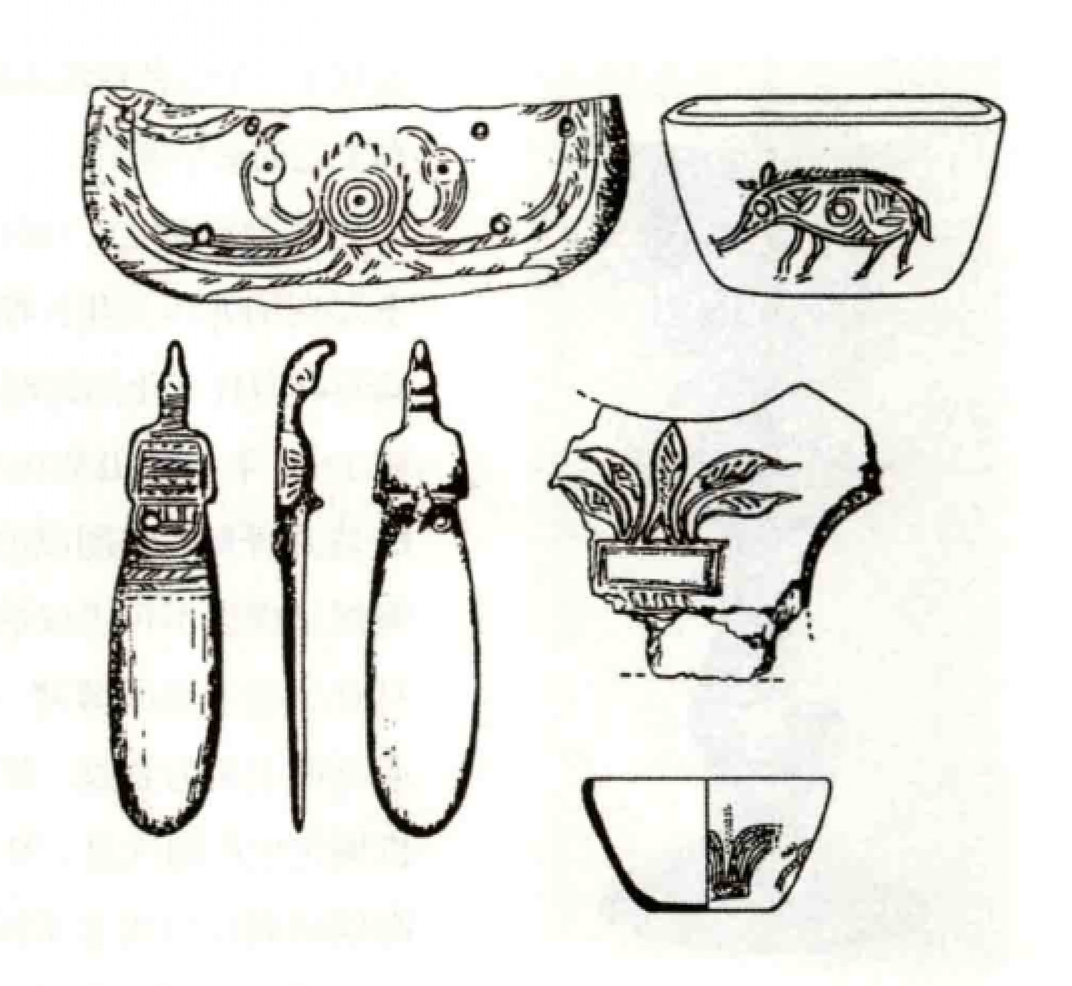


图1.10　象牙和黑陶装饰，出自浙江，河姆渡文化，新石器时代。

继续向南，我们来到山东和江苏北部的新石器文明（约公元前4300—前2400年），正如张光直所说，当地的新石器文明“被命名为青莲岗文化或大汶口文化，完全取决于是由江苏考古学家还是由山东考古学家命名”[5]。在古代，这个地区比现在要温暖，湖泊和沼泽中遍布鳄鱼。早期大汶口文化就已经出现了装饰红白两色卷云纹饰的陶器，这显然和仰韶文化有关，图1.9中的高柄杯就是明证。

再向南就到了江苏南部和浙江北部的马家浜文化。马家浜文化与大汶口文化相关，年代在前5000—前3000年。当地居民是濒水而居、种植水稻的农民，他们驯养了猪和水牛，猎杀鳄鱼、象和鹿。他们的工具和武器由木、骨和石等材料制成。尽管他们丰衣足食，陶器形态和纹饰变化多样，某些陶器上甚至刻画了原始符号或“文字”，但是他们的陶器工艺仍然相当原始，因为看起来他们还没有陶窑，所有陶器都是露天烧制而成的。

跨过杭州湾就到达余姚市的河姆渡，这里在历史晚近时期是陶瓷工业的重要中心之一。在这里，我们发现了一个至少和半坡一样年代久远、由水面上构筑的木板房屋组成的大型村落。房屋梁柱通过榫卯结构精巧地结合在一起。当地的居民也种植水稻。他们制作一种器壁很厚的磨光黑陶，有些陶器在烘烤之前装饰了精美的花草或植物的纹样（图1.10）。尤其引人注意的是，1977—1978年在河姆渡

发现了一个红色髹漆木碗，这是中国所发现的漆器工艺的最早例证。



图 1.11 ↑　黑陶高柄杯，高 19.2 厘米，出自山东潍坊，龙山文化，新石器时代。

图 1.12 →　白陶鬶，高 29.7 厘米，出自山东潍坊，龙山文化，新石器时代。

吴金鼎博士（1901—1948）于 1928 年在山东发现的龙山文化长期以来被认为是华东地区新石器时代文化的最晚段，其测年为前 2600—前 1900 年。龙山居民使用的陶器中，最著名的是由磨光黑陶制成的精致的蛋壳陶器。这种陶器呈现出不可思议的脆弱感，常常被刮削到只有半毫米厚的薄薄一层。其形状非常优美，而纹饰主要为弦纹，使陶器具有一种金属感和机械化生产的气息（图 1.11）。可以想见，蛋壳陶器的制作应当非常困难，更不用说使用了。在随后的青铜时代里，这种器物完全消失了。山东潍坊的发现表明“黑陶文化”也制作一种充满活力和原创精神的白陶陶器，图 1.12 的白陶鬶可以作为例证。陶鬶看起来像是模仿由藤条绑缚的兽皮制品。龙山居民有占卜习俗，即解释动物的肩胛骨加热之后形成的裂缝的占卜方法，长期以来这种习俗被认为晚至商代才出现。

地处更南方，与龙山文化相关的文化始见于良渚，随后也见于长江下游的其他遗址。就像年代较早的河姆渡文化一样，良渚文化居民的房屋和工具也多是木质的，他们生产一种精心抛光的黑陶，以及玉质礼器和工具。玉器在中国文化中发挥了至关重要的作用。良渚的丧葬习俗迥异于简朴的仰韶文化墓葬。比如，在汇观山的高台上有一处墓地，墓前有台阶，四周有散水沟。莫角山的大型墓葬平台高达 10 米，平台正中是可能用于墓祭的木构建筑。



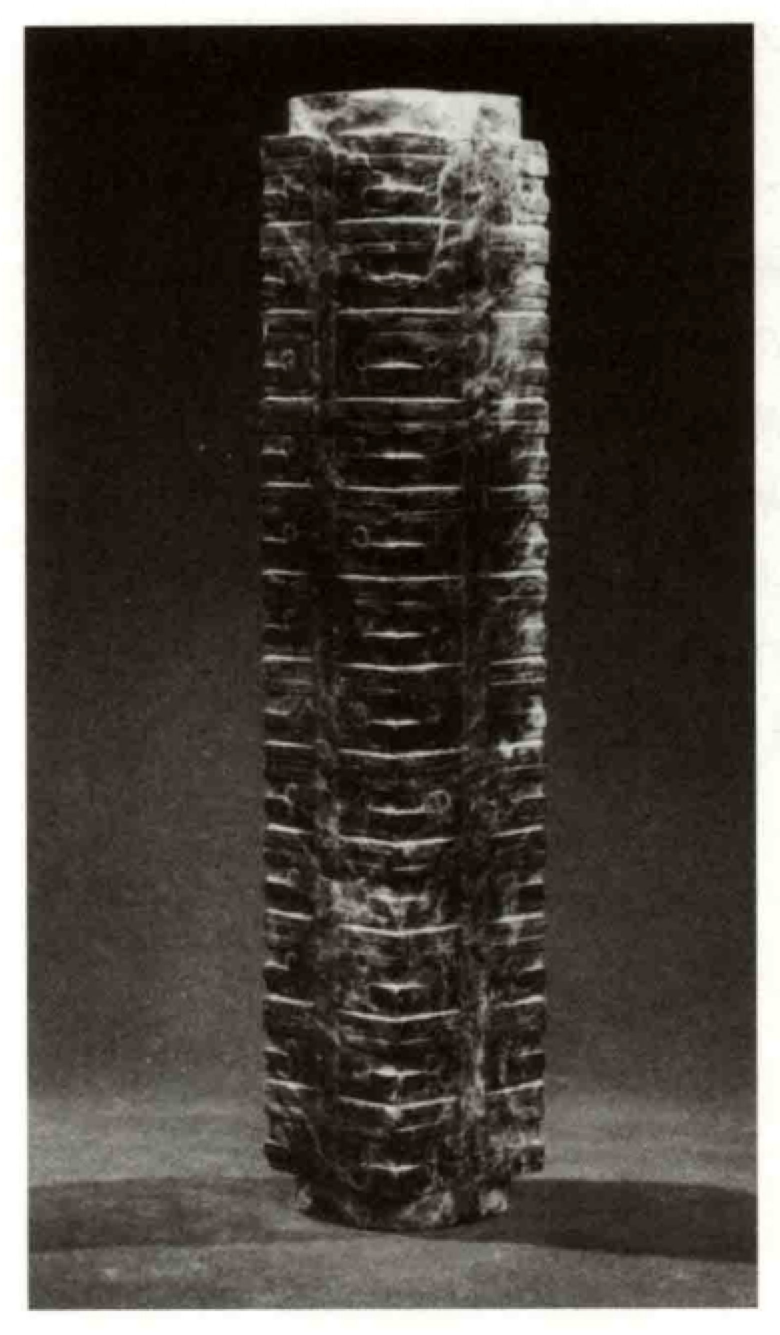
玉器

新石器时代，精致打磨的石器取代了由大块鹅卵石打片制成的粗糙石器，其中最为珍贵的是玉。尽管中国早期文献提到中国数处产玉，但是玉长期以来产自中亚天山地区的河床上。西方学者因而认为中国并无真玉。不过，最新发现显示北京玉工迄今仍在使用的玉料可以追溯到河南南阳和陕西蓝田，因而支持了古代文献。历史上备受中国人推崇的真玉是软玉，富含镁质的絮状矿物，坚同钢铁。理论上，玉为纯白色，但是微量杂质可能生成从蓝、绿到棕、红、灰、黄甚至黑等颜色。18 世纪，中国玉工在缅甸发现了由晶体粒构成的另一种玉料——翡翠。翡翠呈明亮的苹果绿到祖母绿色，中外皆以其为珠宝首选。

由于质地独特，玉自古以来就极受中国人的推崇。汉代许慎在《说文解字》中提及，"玉，石之美者。有五德：润泽以温，仁之方也；腮理自外，可以知中，义之方也；其声舒扬尊以远闻，智之方也；不折不挠，勇之方也；锐廉而不忮，絜之方也"[6]，迄今仍然脍炙人口。尽管这些判断仅仅针对真玉，但"玉"一词不仅包括硬玉和软玉，也包括蛇纹石、角闪石甚至大理石等精美石材。

玉的硬度使其难以加工琢磨。加工玉器须用解玉砂。新石器时代的工匠可能使用了比现代金刚石还要坚硬的材质。甚至有人提出解玉砂是钻石细末，尽管迄今为止中国境内尚未发现钻石。韩思复（Howard Hansford）认为，如果时间足够长，用竹管钻具和沙子掺水也能在玉片上钻孔。[7]

玉斧等兵器，玉镯和玉环等装饰品和礼器主要见于中国东部和东北部，最早的就是我此前提及的红山文化的"玉猪龙"。太湖地区良渚文化晚期大墓之中有众多玉璧和玉琮。璧是中间有圆孔的圆形盘状物，而琮则是内圆外方的管状物（图 1.13）。有的玉琮高达 40 厘米，工艺令人叹为观止，年代大体在前 2700—前 2200 年。有的玉琮上带有动物形纹饰，与商代饕餮纹饰之间存在着某种渊源关系（图 1.14）。在前 5 世纪之后，玉璧和玉琮分别和天与地联系起来，其象征意义迄今未变。但是对于良渚居民，它们和神面意味着什么，它们在葬俗之中的地位，我们却无从得知。



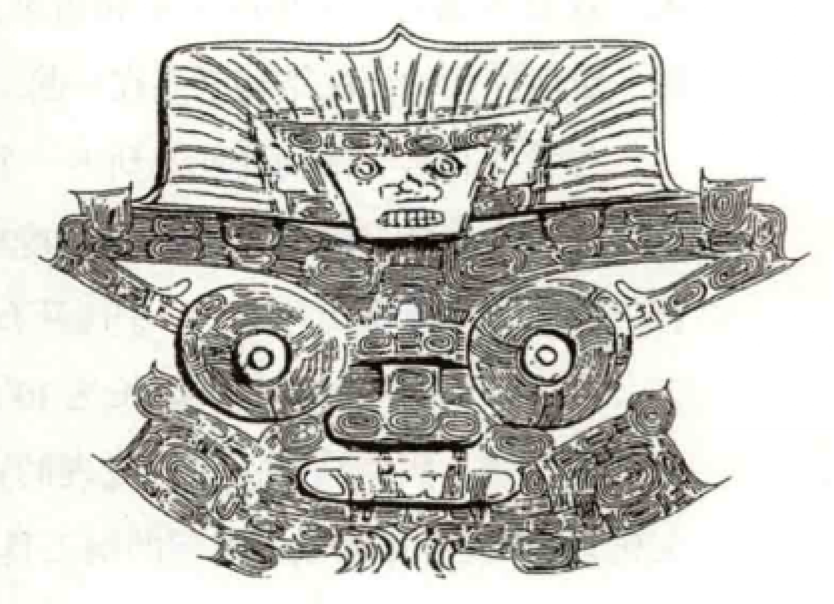




图 1.13 ↑　玉琮，高 31.2 厘米，良渚文化，新石器时代，现藏于纽约 Michael Weisbrod 收藏。

图 1.14 ↗　玉琮纹饰线描图，良渚文化，新石器时代，据《文物》1988 年第 1 期，第 1—31 页，图 20 复制。

图 1.15 ↗　大汶口文化陶器外壁刻纹，新石器时代，现藏于山东莒县博物馆。

书写

书写系统以书法艺术为形式，成为中国文化的最高表现形式。一个争议颇大的问题是中国人何时发明了书写系统。答案取决于我们如何定义“书写”。新石器时代遗址中尚未见到可辨识的汉字，但是中原地区的仰韶和其他遗址的陶器上都绘有符号，被推测为数字或者陶工或所有人的印记。大汶口灰陶上的刻纹图像（图 1.15）表现圆日、弯月和山

巅。这是青铜时代早期的象形和指事文字的先声。但是，这些书写符号是否按照一定但原始的语法结构联系在一起，却未可遽断。

尽管我只是非常简要地勾勒出一个画面，但仍然可以说明中国新石器时代晚期文化的丰富性和多样性。在其最晚的一个阶段，石器文化逐渐融入了青铜时代的潮流中。现在我们知道，中国新石器时代居民甚至已经尝试了简单的金属工艺，这可以从在马家窑发现的长达 10 厘米的铸制铜刀（约前 3000 年）、三里河发现的铜锥、河南南部王城岗发现的青铜器残片（两者都属于前 2500 年的龙山文化），以及甘肃齐家坪发现的铜工具和刀（推断在前 2000 年）为证予以说明。尽管这些发现相当零碎而稀少，但它们显示，向全面发展的青铜文化的过渡是一个比我们之前所想像的更漫长的过程。

第二章

早期青铜时代：商和西周

好几个世纪以来，河南安阳附近小屯村的农民常常在雨后或者犁地时，从田地里捡到一些奇怪的骨头。有些骨头经过抛光，像玻璃一样闪光；大多数在背面有成行的椭圆形钻孔和T字形裂纹；少数甚至看起来像是原始文字符号。农民们将这些骨头带到安阳和邻近的城镇，出售给中医，而中医则将符号铲平，以“龙骨”的名义卖出去，将其作为一种恢复元气的药材。1899年，一些带刻画符号的骨头流传到知名学者和收藏家刘鹗（1857—1909）手中，刘鹗辨认出这是一种比当时已经知晓的周代青铜礼器上的金文更古老的书写符号。很快，以罗振玉（1866—1940）和王国维（1877—1927）为代表的学者都投身到商王室档案碎片的研究中。尽管当时并没有确凿证据证明商的存在，但中国史学家对此笃信不疑。[1]

甲骨被追溯到安阳。农民们开始更勤力地向纵深挖去，不久以后，北京和上海的古董市场上出现了非常精美的青铜器、玉器和其他器物，然而它们的出土地点却一直讳莫如深。连续近30年中，农民和古董商们往往在夜间和冬天农闲的几个月里，持续不断地疯狂盗掘商代墓葬。直到1928年，中研院在安阳展开一系列重要的发掘，才最终第一次用确凿无疑的考古学材料证明商代确实存在，而不像某些西方作者所怀疑的那样是擅长追溯回忆的中国人制造出来的善意的假象。到1935年，超过300座墓葬被发掘，其中10座规模宏大，无疑是王室墓葬。

这些发现提出了它们远远不能解决的问题。谁是商人？他们从哪里来？他们的早期遗存，特别在青铜器技术上，如何揭示一个高度复杂的文化面貌？如果商确实存在，那么更早的夏代的遗存也有可能被发现。

传统上，中国人相信他们是黄帝的后裔，继承黄帝的是伏羲，他创造了八

卦，也创造了书法艺术。神农发明了农业并学会使用草药。接下来是尧、舜，最终大禹建立了夏朝。在这些传说人物的身上，中国人将他们所珍视的事物都一一个性化了：农业、善政、孝道以及书法艺术。现在大家都认同，所有这些人物都是相当晚的时期创造或想像出来的。尧、舜、禹最早出现在周代晚期的文献中。而黄帝则很有可能是道教的产物。

1950 年之前，我们对中国早期青铜文化的知识几乎全部来自安阳的商代遗址。安阳是商王盘庚在前 1320 年前后建立的，而最终于前 1050 年前后为周朝军队所攻克。在安阳，青铜文化发展到登峰造极的地步，金属工匠们以世界上任何其他文化都无法与之匹敌的高质量生产祭祀器具，可以说，这是数世纪发展的结晶。甲骨上发现了盘庚之前十八位商王的名字，按照传统记载，商人在最终定都于安阳之前曾经五次迁都。如果这些早期都城能够被发现的话，就可以填补新石器时代晚期和安阳纯熟的青铜文化之间的空白。

20 世纪 50 年代，中国考古学家开始在河南北部和山西南部“夏墟”地区寻找真正青铜文化的开始。他们发现了上百个遗址，其中文化最丰富的是位于洛阳和偃师之间的二里头。二里头有建立在台基上的宫殿、陶制坩埚、镶嵌了绿松石的青铜器和玉器。考古学家将二里头文化分成四个阶段，大体对应前 1900—前 1600 年。从第三期开始，出现了一种用来温酒和注酒，被称为“爵”的简单但形态优雅的器具（图 2.1）。爵是目前为止中国所发现的最早的青铜礼器之一，也是成熟的商代青铜器的雏形。

学者们争论的是，到底二里头的四个阶段都属于夏代（长期以来被认为仅存在于神话之中），还是仅仅只有较晚的两个阶段属于夏代。但是，如果没有文字资料证据，任何遗址都不能够毋庸置疑地被称为“夏”，而迄今为止也的确没有发现任何文字资料。[2] 二里头也不代表中国文化的一次突飞猛进，因为正如我们在第一章中所提到的，金属技术和防御性城市的建筑早在前 2000 年之前就已经出现在华北大地上了。近年来，中国考古学家将公元前第三个千年纪称为“铜石并用时代”。但是，考虑到近期的一些新发现，也许命名为“石器—青铜并用时代”或者“原青铜时代”更为合适。确凿无疑的是，原始青铜工业已经零星出现在若干地区，无须从中国以外的地区寻找渊源。

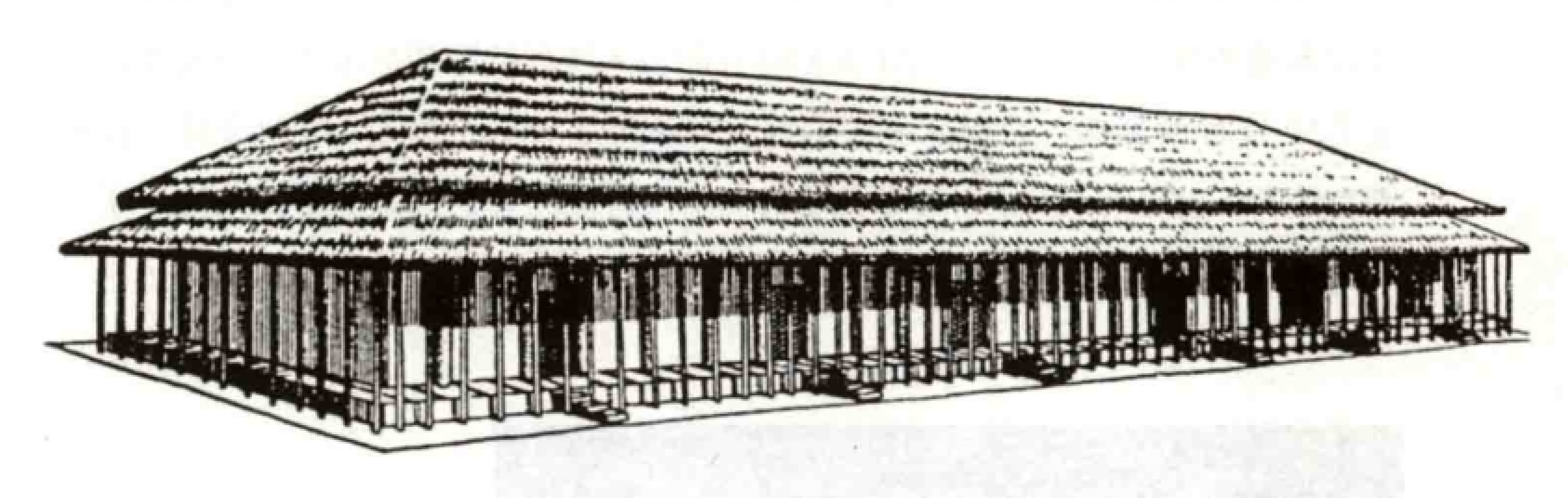
到前 1500 年，青铜文化广泛地扩张到中国的北方、中部和东方。在郑州就发现了令人叹为观止的前安阳时代，即二里冈时代的遗址。郑州最底层的地层



图 2.1 ← 青铜爵，高 25.6 厘米，出自河南偃师，早商，现藏于河南省偃师县。

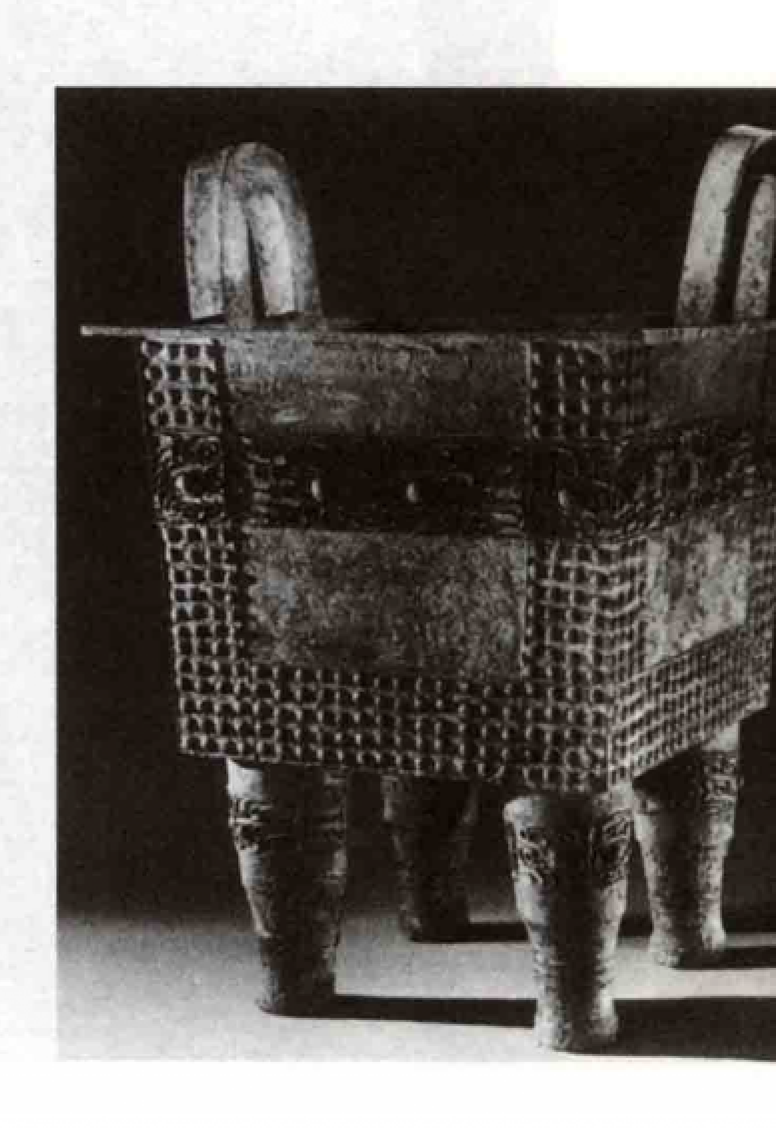
图 2.2 ↓ 郑州商代宫殿复原，据《文物》1984 年第 4 期，第 7 页。

图 2.3 ↘ 青铜鼎，出自河南郑州，商代，现藏于河南博物院，Seth Joel 摄影。



是典型的新石器时代龙山文化，但随后的两个阶段——二里冈下层和上层——却显示出一个剧变。二里冈城墙底部宽达 18.3 米，围合面积超过 1.6 平方公里。同时，在城中发现了可能是宫殿的建筑和祭祀建筑（图 2.2）、房屋、铸铜作坊、陶窑和骨器作坊。其中，大型墓葬中随葬了青铜礼器（图 2.3）、玉器、象牙，而陶器则包括原始釉陶和最先见于安阳的精致白陶。虽然无法准确指出它究竟是其中哪一个，但郑州可能就是早期商人的首都之一。

近年来的发现显示，商王朝被一系列文化或方国包围，它们从中心地区获取青铜艺术，同时又保留了显著的地方特色，进而反过来丰富了商



代青铜文化。[3] 人物形象在安阳很少见，却见于东北辽宁一带；最早的动物形状器物发现于湖南；安阳极少见的铙是南方民族礼制生活中的重要元素；作为商周艺术母题的虎纹饰和鸟纹饰特别流行于南部和东南一带。在武丁时期的商人势力扩张过程中，这些因素都被吸纳到安阳铜器之中，但只是昙花一现而已。

近年的发现极大地丰富了商人势力范围之外的青铜文化的景象，这里我们仅讨论最重要的三个发现。1974 年，考古学家在长江流域武汉附近的盘龙城发现了可能是宫殿的遗存和高等级贵族墓葬，但无法判断这究竟是商人的统治中心还是独立的方国势力。盘龙城的一座墓葬中出土了硕大但较粗糙的铜鼎（图 2.4）。[4] 1989 年，江西南昌西南的大洋洲镇发现了一座巨大的商式墓葬，尽管遭受破坏但幸而未遭盗掘。[5] 这是迄今为止安阳以外的地区发现的随葬品最丰富的墓葬，出土了 50 件青铜容器、数量众多的刻纹玉器和多达 356 件陶器，而釉陶就占据陶器总数的五分之一。以双目圆睁和牙齿突出为特征的青铜面具（图 2.5）暗示了一种当地特有的崇拜。

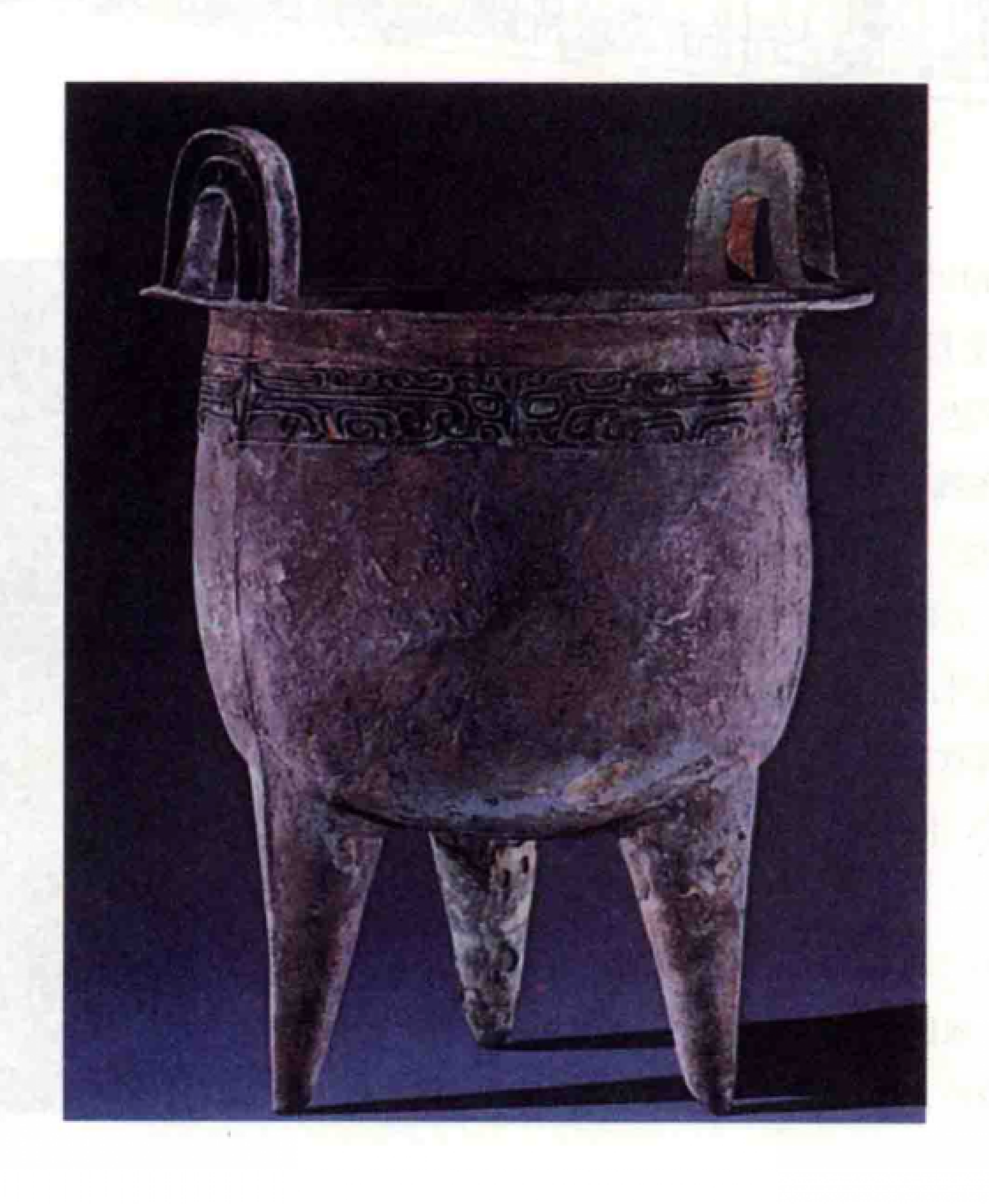


图 2.4　青铜鼎，出自湖北盘龙城，商代，现藏于湖北省博物馆。



图2.5← 青铜面具饰件，高53厘米，出自江西大洋洲，商代。

图2.6→ 青铜人立像，高262厘米，出自四川广汉三星堆，前1200—前1000年，现藏于四川省考古与文物研究所。

我们继续上溯到四川，便来到了近年来最轰动的考古发现地点之一。1986—1990年，成都北部的三星堆发现了一处城墙周长达12公里的遗迹，同时还发现建筑台基和四个祭祀坑。一个祭祀坑包含了分层堆积的礼制性玉器、青铜器及少量陶器。器物最丰富的二号坑分成三层：顶层是象牙，中层是丰富的青铜器组合，底层主要是玉器和石器。所有器物中最引人注目的是从中层发现的真人大小的青铜立人形象（图2.6）和多达41件的青铜头像及面具，有的覆盖黄金贴片，有的则有巨大

而前凸的双眼，可能是某种神祇或偶像。目前尚未在这个遗址中发现任何文字，因此，三星堆和以郑州、安阳为代表的商文化之间的关系，以及和近期在下游地区发现的商时期遗址的关系仍不清楚。[6] 这些青铜头像和面具所表现出来的技术水准和高度象征性表现手法至少暗示古代四川地区的文化同样历史悠久。

三星堆出土了大量来自印度洋的海贝，可能用作贝币，与之相伴生的还有甲骨，但可能并不出自安阳，因为上面没有文字。这并不必然表明这些人民不知书写，他们可能书写在木简上，而木简在四川盆地的潮湿土壤中极易腐烂。

1949 年之后的中国历史学家按照正统的马克思主义的观点，将商周描述成为封建社会之前的奴隶社会，确实，仅安阳王室墓葬就有足够证据显示，商代存在大量惨遭虐待的奴隶。但同时看起来，某些封建主义元素也早早地露出端倪——甲骨文刻辞上记载了战胜的将领、王室子弟，甚至商王的配偶都受到封赏，而周邻的小国也有定期纳贡的义务。

商代官员中最显著的是贞人。贞人起草甚至在甲骨上书写刻辞，同时解释甲骨被烧灼后出现的裂纹（图 2.7）。甲骨文一般是刻写的，最近有人提出甲骨文是用炽热的金属尖笔灼烧的，但也有少数用笔墨书写。目前已经确认的甲骨文多达三千余字，其中一半可以被释读；甲骨文竖栏书写，出于平衡的考虑，书写顺序可以从左往右，也可以从右往左。在郑州，早期甲骨主要用猪、牛、羊的肩胛骨，而到了安阳的晚期，龟甲几乎成为惟一的书写载体。当时也应该使用了木册和竹简，甲骨文中的“卌”字就是明证。

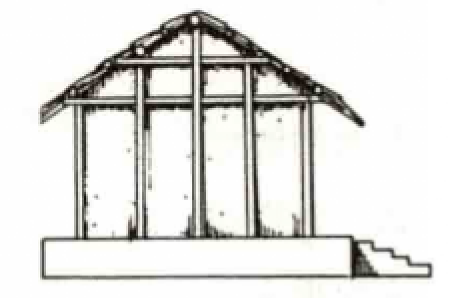
甲骨上的刻辞包括事件的陈述或者商王的意图，以及用简单的“是”与“否”来回答的关于未来的问题。它们主要跟农业、战争、狩猎、天气、出行，商王试图沟通上天的所有重要祭祀，以及继位等相关。仅举一例：“甲申卜，殻贞：妇好娩嘉？王乩曰：其叀（惟）丁娩，嘉；其叀（惟）庚娩，弘吉；三旬又一日甲寅娩，不嘉，叀（惟）女。”[7]

总体上，甲骨文表明商人已经有了一定的天文学知识，清楚地知道一年的长度，发明了闰月和分月计日的方法。他们的宗教信仰以超自然神——天帝为中心，天帝控制了雨、风和人事，商人也信仰上天、土地、河流、山川和各种特别地点的自然神。卜辞显示商人特别尊崇祖先的灵魂，他们认为祖先和天帝居住在一起，可以对人的命运产生或好或坏的影响，而祭礼可以确保他们对后世子孙的赐福。

安阳人主要建造木构夯土结构的房屋。几座大型建筑遗迹已被发现，其中一座长度超过 27 米，建造在一个台基之上，成排的木柱支撑着茅草屋顶，木柱早已荡然无存，只留下石柱础。另外一座则以南面中央的台阶为轴线展开（图 2.8），其屋顶可能和现在华北农村的大型传统建筑的屋顶相去不远。一些更重要的建筑以高度形式化的石刻兽头装饰，房梁上描绘着和青铜礼器上类似的设计。可能因为造价低廉，并且能够有效地抵御华北地区冬季的寒风，版筑技术是最常见的建筑方法，就是在垂直的木板之间用木棍夯打填土：木棍直径越小，墙体越坚固。



图 2.7 ↑ 安阳殷墟甲骨，商代，现藏于台北故宫博物院，刘正成摄影。



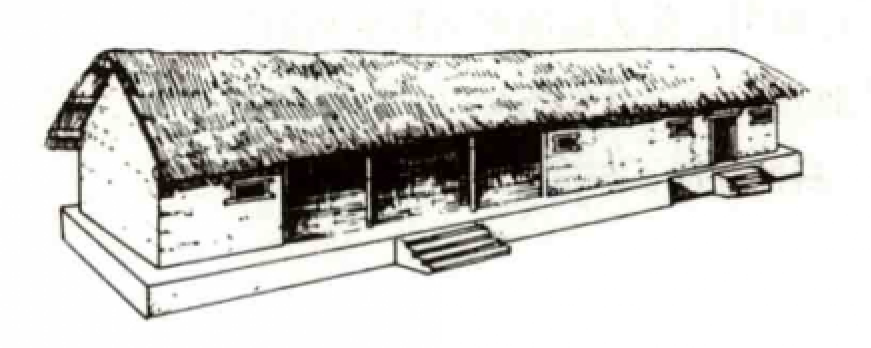


图 2.8 ← 安阳小屯房屋复原，晚商，据石璋如和张光直，*Annals of Academia Sinica* I，第 276 页复制。

因为长达 80 年的连续发掘和研究提供了当地社会和经济生活的详尽场景，安阳是公元前第二个千年纪中最重要的遗址。然而，安阳还有众多不解之谜。首先，发掘者发现安阳并没有防御性城墙，而在其他主要的中国城市直到今天都可以发现防御性城墙的痕迹。另外，安阳的建筑与郑州和盘龙城的建筑不一样，都是南北朝向的，并无明显的秩序列成一排。也许安阳并不是首都，只是王室陵墓和祭祀建筑的所在地、青铜作坊，以及官员、祭

祀人员、工匠和服侍他们的普通百姓的居址而已。如果真的如此，商代晚期的首都又在哪里呢？也许它仍然在郑州，或者是在安阳附近一个尚未发现的地点。但即使安阳不是首都，其中所发现的房屋、墓葬、作坊和居址的复杂性对早期中国文化史已经足够重要了。

中国人相信“事死如事生”，死者的灵魂仍然拥有他在俗世生活中所拥有（或者希望拥有）的一切，从而导致大规模的牺牲和人祭。这些做法后来逐渐被废止，人牲被刍灵（稻草人）以及陶俑替代，不仅有家具、农田、房屋，也有仆从、护卫和家畜的模型。同时，死者穿上华丽的衣服，佩戴了倾其家国的珠宝和玉石。后世收藏家甚至随葬他们最喜爱的画作。尽管有人会批评这种习俗，但可以肯定的是，如果没有这种习俗，很多精美的艺术品可能无法保存至今。

商代王陵揭示出中国早期文明的惊人面貌。有的陵墓规模宏大，随葬了丰富的青铜器、玉器和陶器。一个似乎是动物爱好者的王室成员在陵墓周围单独埋葬了若干宠物，其中就包括一头大象。武官村大墓甚至出土了一个由彩绘皮革、树皮和竹子制成的帐篷，在墓道和墓室中至少发现了22个男人（其中一人在墓室之下）和24个女人的完整骨骼，而邻近的祭祀坑内还有50个男人的头盖骨（图2.9）。在某些情况下，死者没有表现出暴力的痕迹，这可能是墓主人的亲属或家臣自愿殉葬所致，而在另外的场合中，砍头的迹象说明那些殉葬者是奴隶、罪犯或者战俘。在安阳的其他地方还发现了埋葬在特别的随葬坑中的马匹和车夫配置完整的马车，坑底地面甚至挖出几道槽以便放置车轮（图2.10）。当然，木头已经腐朽，但是从它们在泥土中的痕迹可以复原马车及判断众多精美的青铜饰件的位置和功能。大规模牺牲和人祭在周代已不再流行，但在随后的岁月中却不时得到复生。

早期中国文化常被提及的一个侧面是明显缺乏可以与古代埃及和两河流域相比较的纪念性雕塑。但是如果这些大型结构是土质或者木质的话，它们早已化作灰烬了。在三星堆所见到的真人大小的青铜塑像（图2.6）从未出现在安阳。商代雕刻似乎对细小的器物更有兴趣，比如用合范法铸成的动物或鸟的形象的青铜礼器（图2.11），小型跪姿奴隶或人牲形象，以及如图2.12所示的石雕方形牛头形象，石雕的装饰风格与铜器类似，后面穿凿了凹槽，暗示它可能是某种建筑构件。



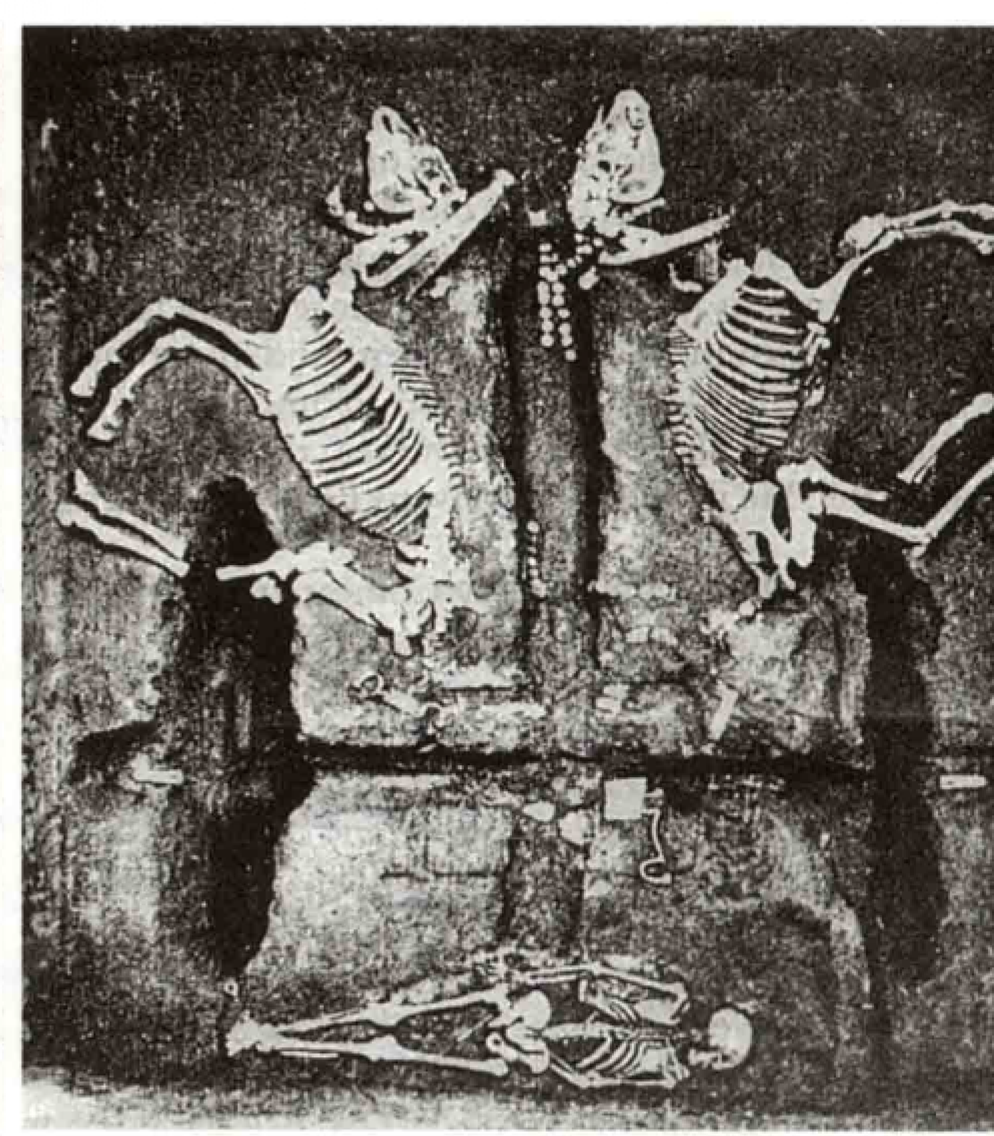


图 2.9↑ 安阳武官村大墓发掘复原，晚商。

图 2.10↑ 带有车马器的车马坑，河南安阳，晚商。

图 2.11↓ 青铜象尊，高 22.8 厘米，出自湖南长沙，商代，现藏于长沙湖南省博物馆。

图 2.12↓ 大理石牛头，长 29.2 厘米，出自安阳侯家庄，晚商，现藏于台北中研院。





商代

陶瓷

陶瓷是早期中国艺术的支柱，不可或缺，无处不在，反映和满足了社会各阶层的实用需要和审美情趣，它们的形状和纹饰有时为金属工艺所模仿，偶尔也会借鉴金属工艺。商代最质朴的陶器是装饰绳纹、刻划纹，或者用压印的方法形成不断重复的方格或卷云纹的灰陶。卷云纹开创了后世雷纹的先河。陶器纹饰有时也包括铜器上常见的动物形纹饰的简化形式。在未干的陶胎上压印或刻划几何形纹饰的陶器在东南地区的新石器时代遗址中就有所发现。在华南，这种技术一直延续到汉代，如果东南亚确实没有这种技术的本土渊源的话，当地的压印陶器技术则有可能是从华南传播而来的。但是，这种技术很少见于华北地区的新石器时代陶器，因此，在郑州和安阳陶器上出现这种纹饰应该表明，最晚在商代，南方民族的文化已经开始显著地影响到中原文化。

精美的商代白陶在中国陶瓷史上是独一无二的。由于太过精美，以至于有人误认为它是瓷器。实际上，它是由从西北沙漠吹到华北平原上的细腻的黄土通过陶轮加工，以1000℃高温烧制而成的一种非常脆弱的器物。很多学者已经注意到白陶纹饰与青铜纹饰的高度相似性。正如我们已经看到的一样，中国东南一带已经产生了在陶胎上压印纹饰的技术，并最终影响了铜器纹饰的设计。弗利尔美术馆（Freer Gallery）收藏的一件白陶罐（图 2.13）在设计和装饰上与赫尔斯特伦收藏（Hellstörm Collection）中一件铜器极其类似。[8] 因此，如果说青铜纹饰是用这些反向刻着纹饰的陶范铸成的，一点也不让人感到意外。郑州的发现表明，那些同时装饰在白陶和青铜器上的纹饰母题有可能源起于更早的压印纹饰灰陶；木刻技术和设计则是另外一种可能的渊源。河南和湖北的商代遗址中发现的某些灰陶和黄褐陶已经带釉，有些釉是木灰无意落在陶窑中烧制的陶器上形成的，而在另外的例子中，这些灰釉却是特意施加的（图 2.14）。商代釉陶目前已经广泛发现于华北、中原和华东一带，标志着一个传统的开始，这个传统在两千年后以浙江和江苏一带的越窑和青瓷为代表，达到巅峰状态。

青铜礼器

传说中，夏禹“收九牧之金，铸九鼎，象九州”，九鼎中装盛各州的贡物，

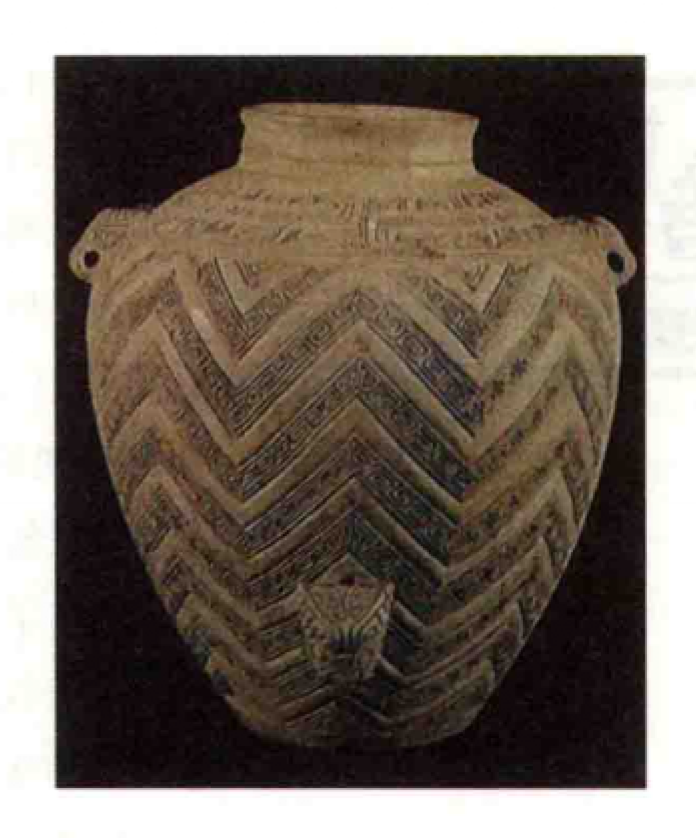


图 2.13 → 白陶罐，高 33.2 厘米，出自河南安阳，晚商，现藏于华盛顿史密森学会弗利尔美术馆。

图 2.14 ↓ 黄褐釉印纹陶尊，高 28.2 厘米，出自河南郑州，中商。

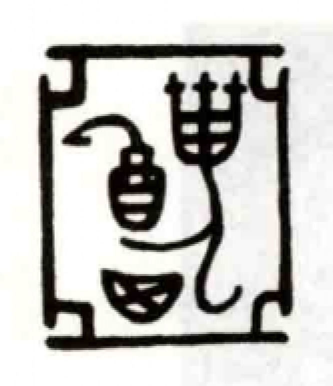


图 2.15 亚形，商代。

鼎上装饰了各地最具代表意义的物体形象。九鼎具有超自然力量：它们能趋利避害，可以不用火就蒸煮食物。随着王朝更迭，九鼎作为王朝象征也不断迁移，到周代晚期，九鼎遗失。秦始皇曾经试图在河床中探寻九鼎，但无功而返，汉代石刻以嘲讽笔调描述了这个故事。无独有偶，汉代的一个皇帝希望通过祭祀实现同样目的，也未能如愿。九鼎传说影响如此深远，以至在唐代，武后也铸造九鼎，来为她的登基正名。

早在商代的考古学证据被揭示之前，青铜礼器就见证了中国历史上这个遥远时代的权力和活力。青铜器为中国历代鉴赏家们所珍视：伟大的收藏家和鉴赏家宋徽宗（1101—1125 年在位）就曾经派人专门在安阳一带搜寻青铜器以扩充其收藏。正如韩思复精辟指出的那样，这些青铜器用来装盛供奉给祖先灵魂的食物和酒水，这一行为是王室和贵族所施行的供奉礼仪的核心，因此青铜器构成一种“沟通器具”。[9] 有的青铜器带有短小精悍的铭文，一般由两到三个字构成一个族属名称。很多铭文外面有一个称为“亚形”的方框，“亚形”名称来自它和“亚”字的形似（图 2.15）。关于它的意义已经形成多种理论。近期在安阳发现的青铜印章提示我们，这种形状很可能与族名有关。

化学分析显示，青铜成分包含 5%—30% 的锡和 2%—3% 的铅，其余则是黄铜。随着时代的推移，青铜器上遍布漂亮的、深受鉴赏家喜爱的铜锈。铜锈颜色取决于金属组成成分和器物埋藏的环境，包括孔雀绿、翠鸟蓝、黄色甚至红色。而制伪者们则不辞劳苦地模仿这种效果。有一个故事提到，一个造假家族每一代人都将伪造的铜器埋藏在经过特别处理的泥土中，等到下一代人才将其挖掘出来出售。长期以来，商周青铜器被认为是由失蜡法制成的，因为人们相信，除了失蜡法，几乎无法获取青铜器上如此清晰的细节。然而，在商代，这种技术可能用来铸造小型器物，在安阳和郑州发现的内外范残片已经毫无疑问地证实青铜器是以合范法制成的（图 2.16），器物的腿和耳是分别铸成后焊接在一起的。很多器物还带有因为不同的范块无法完美地拼合而形成的范缝。

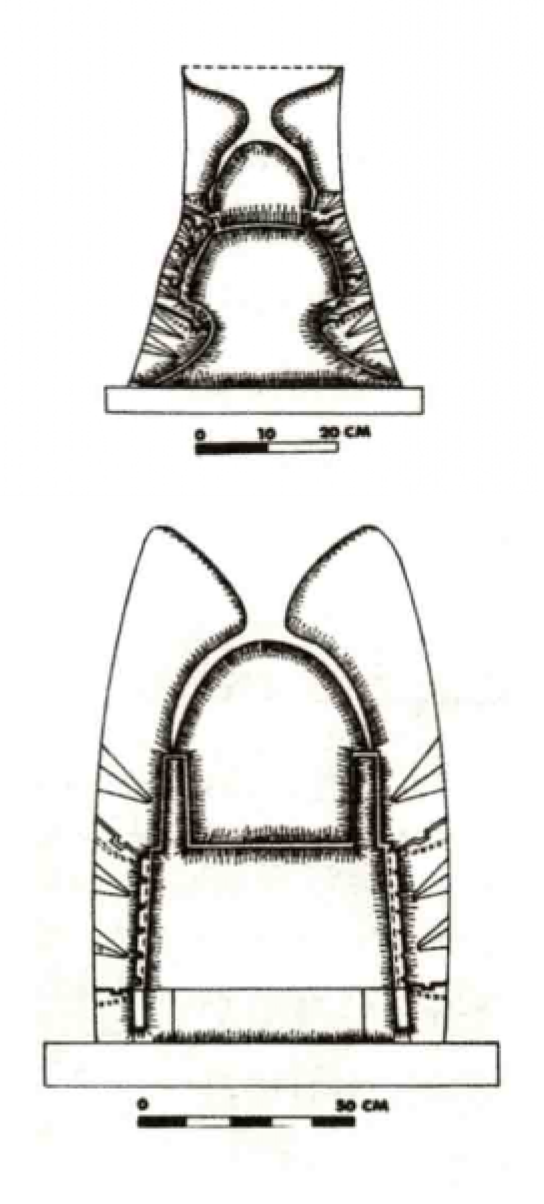


图 2.16 ↑ 青铜器的合范铸造法，据石璋如和张光直，《中央研究院历史语言研究所集刊》，1955 年，第 113、117 页复制。

图 2.17 → 商周青铜器表，据 Kwang-chih Chang, *Art, Myth, and Ritual* 图 38 复制。

青铜容器至少包括 30 种主要类型，其中 24 种见于图 2.17。它们的形体从十余厘米高到巨大的、高度超过 1.2 米，重达 0.8 吨的鼎。这件铜鼎是一位商王为纪念他的母亲而铸制的，1939 年出土于安阳。青铜器可以根据在祭祀活动中的用途进行分类。在施祭中，那些食物的精华被祖先的灵魂所摄取，而参与祭祀的人则在祖先灵魂离开之后才加热吃掉那些食物。主要的烹食器包括腿部中空

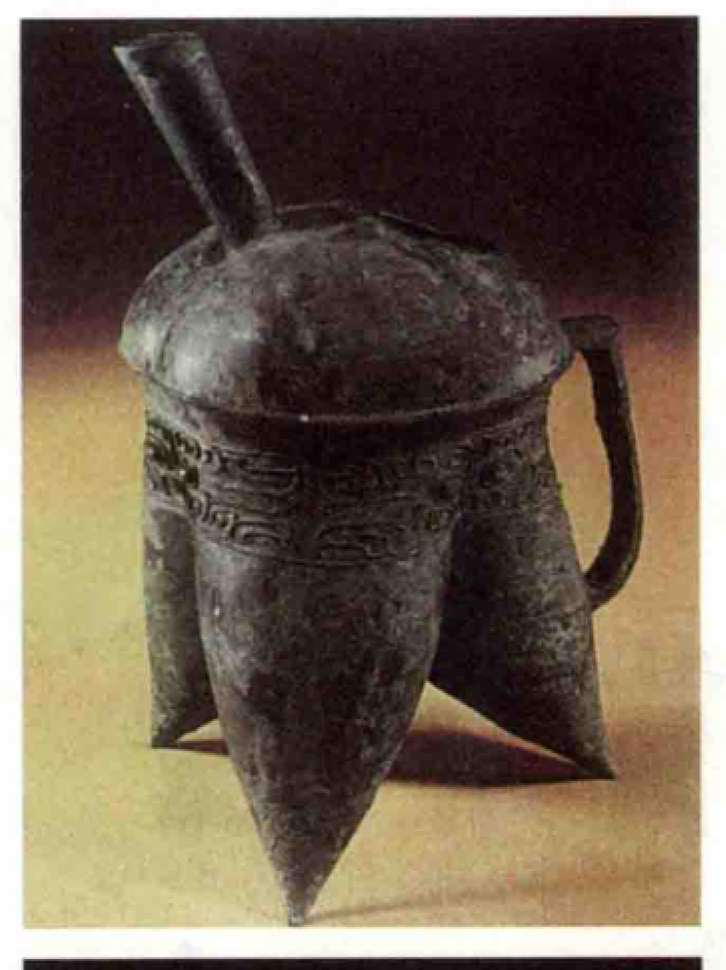
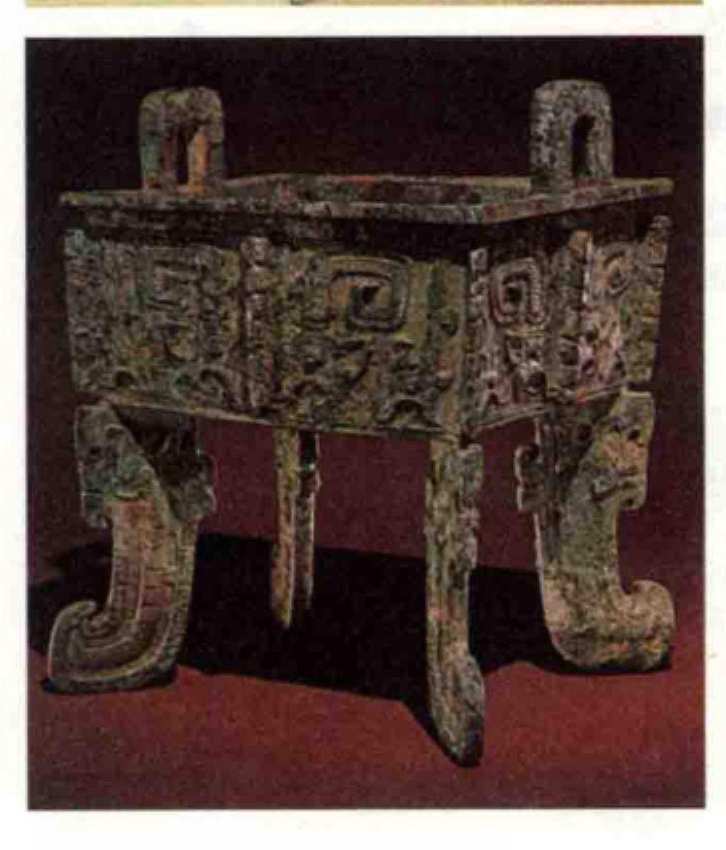




图 2.18 ← 青铜鬲盉，高 25.4 厘米，中商，现藏于旧金山亚洲美术馆布伦戴奇收藏。

图 2.19 ↙ 青铜方鼎，高 42.5 厘米，出自河南安阳妇好墓，晚商，现藏于中国社会科学院考古研究所。



的鬲、鬲盉（图 2.18）和甗。所有这些器形早在新石器时代的陶器中就已经出现，并且已经在原始的礼仪中具有某些非实用功能。鼎（图 2.19）有三足或四足，常常带有大型的附耳，使其能从火上移开。盛食器包括带双耳的簋和盂。而用来装盛液体（主要是酒）的器物包括壶、卣（图 2.20）、觯、盉，用来倒酒的瘦长而带有喇叭口的觚（图 2.21）及其比较矮胖的变体尊（图 2.22），用于注酒和温酒的斝（图 2.25）和用于调酒的觥（图 2.24），觥的形状看起来像一条船，并且常常配有盖和勺。其他的容器包括可能用于盥洗仪式的匜和盘。

前 15 世纪，青铜铸造是中国的主要艺术形式之一，艺术经历了一系列风格上的演化，并进而反映出技术和装饰上更复杂的变化，因此风格分析可以将器物的年代卡定在一个世纪的偏差之内。前安阳时期的青铜器以郑州和盘龙城的发现为代表，一般器壁较薄，形态上也很



图 2.20 ← 青铜卣，高 36.5 厘米，晚商，现藏于华盛顿史密森学会弗利尔美术馆。

图 2.21 ↙ 青铜觚，高 25.6 厘米，出自河南安阳妇好墓，晚商。

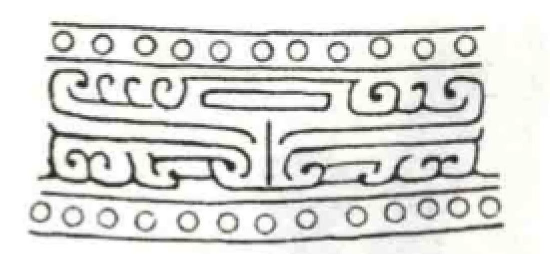
图 2.22 ↓ 青铜尊，高 47 厘米，出自安徽阜南，晚商，图片版权归属于巴黎小皇宫博物馆。

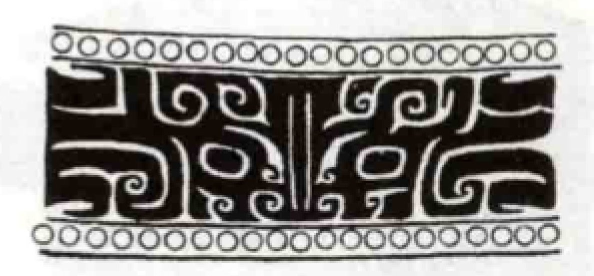




拘谨。它们往往装饰了以一对大眼为特征的饕餮（图 2.23）和龙纹。所有这些纹饰要么是浅线纹浮雕（风格一），要么呈带状分布，看起来好像是在铸造之前粗糙地刻在陶模上（风格二）。紧接着的阶段（风格三）的代表作品在郑州和安阳都有所发现，其纹饰显得更精美，更完整。繁密、流畅的曲线设计常常覆盖了整个器物表面。在风格四中，饕餮纹、蝉纹、龙纹和其他纹饰从由卷云纹构成的地纹中分离出来，平面展开。最终，在风格五中，主要的动物形纹饰形成突起的浮雕，而卷云状地纹则可能完全消失。

当罗樾（Max Loehr）教授于 1953 年首次提出五种风格时，[10] 他认为这些风格按照整齐的次序次第发生，但是随后的发掘却证明这个次序有待完善。风格一和风格三出现在同一件青铜器上，而商代晚期商王武丁的妻子妇好的墓葬中出土的铜器上装饰了风格三、四和五的元素。在此之后，商代铜器风格的演化应该基本上是后三种风格的精细化。装饰商代青铜器并赋予它们无穷活力的动物形母题看起来不可计数，但就其主要的组成部分和组合而言，仅









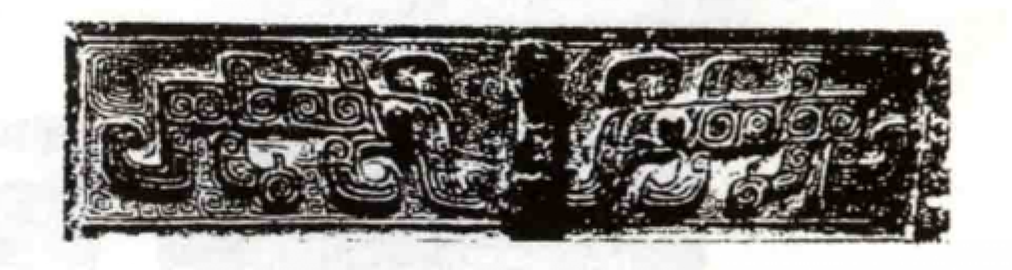


图 2.23　礼器上的饕餮纹饰带，代表罗樾提出的商代铜器纹饰的五种风格。据李济，中国考古报告集新编，第 1 本，第 71 页和第 5 本，第 48、100 页，图版 15 复制。





图 2.24 ↑　青铜觥，高 24.2 厘米，晚商，现藏于哈佛大学赛克勒美术馆，温索普（Grenville L. Winthrop）捐赠。

图 2.25 →　青铜斝，高 34.2 厘米，晚商，现藏于堪萨斯城纳尔逊—阿金斯美术馆。

仅只是少数要素——如虎、水牛、象、兔、鹿、猫头鹰、鹦鹉、鱼和蚕等——的变形和组合。

所有这些动物都有可能被当作部族图腾来崇拜，或者如同张光直所指出的，是“萨满及其沟通天地、生死的巫术的助手”[11]。当器表除了条带别无装饰时，这些动物以自然写实形态表现，但它们更常以高度概括的形式表现，以至于难以辨认。它们的身体被分解，它们的手足脱离身体，或者本身转化成另外一种动物的形态。比如，夔可能以张开的下颚、喙、鼻子、翅膀或角为特点，但它也可能变成传说中最具视觉冲击力和神秘色彩的动物——饕餮的眉毛。

这种令人怔怖的面具常常出现在扉棱两侧，或者在器物腹部展开，是商代青铜器装饰的主导因素。宋代金石学家根据前3世纪文献《吕氏春秋》中的一段话，“周鼎铸饕餮，有首无身，食人未咽，害及其身，以言报更也”，而将其命名为饕餮纹。到周代晚期，饕餮被当作一种怪物，称之为贪食者，用来警示人们切忌贪食过量。现代学者认为它代表虎或者牛；有时它显示出这种动物的特征，有时又显示出那种动物的特征。水野清一指出，在《春秋左氏传》中，饕餮是舜所驱逐的四凶之一，后来成为保护土地免受恶魔侵扰的神祇。[12] 然而，商人如何称呼这种动物，以及它对商人意味着什么，都无从知晓了。

两个例子将说明不同的元素是如何组合并和器物本身的形状有效地结合在一起的。图2.24中的觥盖一侧为虎首，而另一侧为鸮首；老虎的脚可以在器物前部清楚地辨认出来，同样，在后部也能找到鸮的翅膀。两者之间有一条蛇从底部一直盘旋到盖上，最后在背脊顶端以龙首结束。堪萨斯收藏的一件精致的铜斝（图2.25）上，一条水平低棱将主要纹饰饕餮一分为二，其中地纹为漩涡纹，中国金石学家因为它们和“雷”字象形，称之为“雷纹”。但是，它们的含义和仰韶陶器上的无休无止的漩涡纹一样，也无从知晓。饕餮有粗壮的眉毛或角，而上部是一个由长尾鸟类填充的纹饰带，在口沿之下是一条由高度抽象化的蝉纹构成的浮雕纹饰带。蝉在中国艺术中是常见的重生象征。斝的上端是一只呈蹲踞式的野兽，和两个用来被钳子夹住将整个器物从火上提开的巨大立耳，而足上则装饰了成对的夔龙纹饰。

这些纹饰常常看起来离奇而夸张，结合起来也不令人愉悦，但是在最精致的器物上，器物表面上的主导装饰元素就像音乐中的主旋律一样，与由雷纹构成的地纹形成鲜明对比。事实上，我们可以进一步探索这种类比关系，这些纹饰可以被看成赋格曲的主旋律部分，而与此同时，它们又与有力的旋律相配合。在流畅的仰韶彩陶装饰中，我们已经看到了这种独特的、通过富有生命力的线条韵律表达形式能量的中国式手法。在铜器上，这种手法更强健，而多个世纪之后，又在笔墨语言中找到了更高层次的表达方式。

正如我们所知，青铜铸造技术在公元前第二个千年纪晚期已经遍及中国各地，不同地区都极具特色。三星堆青铜艺术就代表了与安阳无甚关联的文化，1957年安徽阜南发现的龙虎尊（图2.22）以一种较安阳晚期铜器更具有流动性和“可塑性”的风格装饰，与远在东南地区的充满活力的本土传统有关。



商人使用的青铜武器展示了这个多元文化的其他侧面。最纯粹的中国式武器是铜戈（图2.26），铜戈援部前聚成锋，内部穿入柄上穿孔并绑缚起来，在较少见的情况下形成一个銎孔，套在柄上。铜戈可能源自新石器时代兵器，似乎具有某种礼制意义，因为制作最精良的商代铜戈往往配有玉援，而内部常常镶嵌绿松石拼图。铜戚也可能源于石质工具，刃部较宽而形成一条弧线，类似于中世纪行刑斧，而内部往往装饰饕餮或其他纹饰。图2.27是1976年在山东益都苏埠屯出土的一件精美的铜戚，在令人怔怖的面具两侧，分别出现了亚形徽标，中间有一个用带勺的容器进行供奉的人的形象。不那么纯粹的中国式兵器包括铜匕和铜刀，有的见于郑州。在安阳，它们变得更具装饰意味，把手上常常带有一个铃

图2.26↑ 青铜戈，长27.3厘米，出自河南安阳，晚商，现藏于西雅图美术馆，Paul Macapia 拍摄。

图2.27→ 青铜戚，高28厘米，出自山东益都，商代。



铛，或者是马头、羊头、鹿头的形象（图 2.28）。这些铜刀也见于鄂尔多斯、内蒙古和西伯利亚南部的“动物风格”文化中。

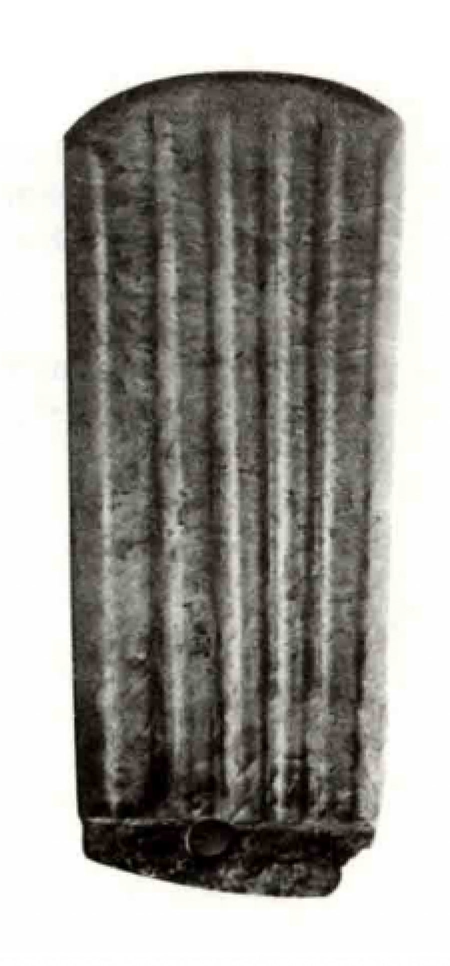
这些动物形象的源头究竟是中国还是中亚，长期以来一直争执不断。大部分人转而讨论卡拉苏克等南西伯利亚遗址的年代，以判断两者之间的早晚。只有当这些年代被完全确定下来，先后顺序问题才能得到解决。看起来，动物风格在前 1500—前 1000 年同时存在于西亚、西伯利亚和中国，中国工匠可能从他们的西邻手中学会了这种风格，但进一步丰富了它。动物风格元素也出现在家具、兵器和车马器等青铜构件上。安阳的发掘使商代车马复原成为可能，并且能够确认出当卢、銮铃、辕、辏、轭等部件的准确位置。



图 2.28↑　羊首青铜刀，长 27.5 厘米，出自河南安阳，晚商。

青铜器纹饰的渊源至今仍然是一个问题。其中最令人关注的部分是动物形纹饰，在中国新石器时代艺术中几乎没有任何表现。商人在文化上和西伯利亚的草原和森林民族具有某种关联，甚至可能和阿拉斯加、英属哥伦比亚和中美一带的居民也相关。某些商代设计和北美西海岸的印第安人的艺术之间的类似应该不完全出自偶然。李济（1896—1979）曾经指出，装饰繁缛的四方形铜器可能是一种北方木刻艺术的金属工艺变体，还有更多的证据证明，铜器上的装饰与北方游牧民族的装饰之间存在风格上的近似。在木器或陶土上刻画高度风格化的动物面具艺术至今仍然流行于东南亚和马来群岛。同样，在湿润的陶土上压印纹饰的技术也保留在现代东南亚生活中，而这种技术应该对中国青铜装饰中出现的不断重复的圆圈、漩涡纹有所贡献。即使有的元素并不是中国本土的，但它们组合在一起，形成一种强有力的、极具中国特色的装饰语言。

图 2.29↓　玉斧，出自河南安阳，晚商。



不管这种语言的渊源是什么，我们不能认为它仅仅局限在青铜礼器上，如果时光倒流，我们有幸亲身参观一些

富足的安阳贵族的豪宅的话，就可以看到，在房梁上，画着饕餮、蝉纹、龙纹、虎纹，同样的纹饰也施加在房中悬挂的皮革和帐篷上，甚至绣在丝袍上。发掘出土的墓葬器物强调了这个观点：这些纹饰母题不应该和任何青铜器的形式和功能单独捆绑在一起，而是属于一个完整的、兼具装饰、象征和巫术意义的商代艺术整体。

玉器

早在一些新石器时代遗址中，我们就已经发现了玉器。因为其坚硬程度、力量和纯洁性等特征，玉被用来制作那些蕴含了实用之外目的的器物。商代，玉器刻镂技术进一步提高。有人认为安阳已经采用金属琢玉工具，有证据显示商代玉工使用了比现代金刚砂更坚硬的钻具。商代遗址中发现了一些圆雕小件，但是大部分是由厚度不过一厘米的玉片制成的兵器、礼器和装饰品。郑州所见玉器包括狭长而优美的戈、环、璧、龟以及用作服装饰件和挂饰的鸟和其他动物牌饰。

安阳发现的玉器无论在美观、工艺还是器物类型上，都是在郑州发现的玉器所无法比拟的。它们包括鸟形、鱼形、蚕形和虎形玉薄片；璧、琮、瑗和其他礼制性玉器；珠、刀和礼仪性玉斧（图 2.29）。其中尤为罕见的是妇好墓中发现的小型跽坐玉人（图 2.30），提供了价值独到的早期安阳的服饰和发型资料。安



图 2.30　玉人，高 7 厘米，出自河南安阳妇好墓，商代，现藏于中国社会科学院考古研究所。





图 2.31 ↑　虎纹石磬，高 48 厘米，出自河南安阳武官村大墓，晚商。

图 2.32 →　雕刻骨器，长 15 厘米，出自河南安阳，商代，现藏于台北中研院。

阳发现的最大的玉器当属武官村大墓底部的石磬，尽管它们由大理石而不是真玉制成（图 2.31）。石磬从薄石板上切割下来，顶部穿孔以供悬挂，表面用细阳线浮雕虎纹，这类器物见证了音乐在商王室礼制中的重要地位。在本章稍后，我们将深入讨论玉器的象征意义和礼仪用途。

雕刻工艺不仅仅局限在玉器和大理石上。有些极尽精美的商代纹饰刻在骨器和象牙上。史前时期，大象出没于华北一带，到商代仍可在长江以南见到。我们知道，至少有一位商王曾经畜养过可能自南越进贡而来的大象。中国也可以从南部方国中获取大量稳定的象牙资源。在象牙和骨板上，区区几平方英寸的范围内刻画了饕餮和其他纹饰，极其细腻而富有美感（图 2.32），有时还镶嵌绿松石。这些可能用作车马、家具或者奁盒的装饰。和铜器一样，这些骨器和牙器的刻镂艺术显示出和北美西海岸地区艺术的惊人相似性。多年来，学者们都在探索这些相似性蕴含的种种令人激动的可能性，但迄今为止还没有发现任何足以立论的考古学证据。

西周

商王朝末年，处于西陲的诸侯国周，在文王的统治下，势力日益膨胀，已经实际控制了商王朝领土的三分之二。最终，大约在前 1045 年，文王之子武王攻陷安阳，末代商王自焚。在武王年幼的继承者成王统治时期，历史上著名的强有

力的周公摄政巩固了周王朝，建立了封建制度，将商人的势力钳制在其他诸侯的包围之中。然而，他仍然允许商人的后裔在弱小的宋国里延续下来，保留世代相传的对祖先灵魂的祭祀。周公是周王朝的最主要的设计者。尽管在周王朝晚期，国家陷于无休无止的内战之中，王室因此分崩离析，而最终消亡，但是周王朝仍然可能是中国历史上延续时间最长的王朝，留下了特色鲜明传承久远的机制。

商代传统并没有因为王朝更替而突然中断，事实上，大部分传统在西周统治时期得以发扬光大。封建制度、王室礼仪和祖先崇拜都成为维系王朝的行之有效的机制。在王朝后期的孔子的时代，包括孔子在内的众多复古主义者都将文王、武王和周公时期看成黄金时代。宗教生活仍然以对上帝的崇拜为中心，“天”的概念最初出现于西周时期，并最终替代了“上帝”这一相对模糊的概念。青铜器铭文和早期文献显示“敬天保德”的道德观念浮出水面，逐渐成为儒家的基本教义。

在傧相的指导下，音乐、艺术、诗歌和表演结合在一起赋予国家的概念以道德和美学上的尊崇地位，由此而形成了以周王室为核心的繁缛礼仪。君主在每天清晨和黄昏临朝听政，这个传统一直持续到1912年。敕命书写在竹简上，由宫廷史官当众宣读出来，然后转交给官员们去执行。从穆王时代（前947—前928？）开始，这些命令铸在青铜礼器上保存下来已成定律。随着时间的推移，铭文不断增长，成为研究早期西周历史的主要资料来源之一。另一个重要的文献是《诗经》，据传是由孔子编辑而成的古代宫廷歌谣、民谣和情歌总集。《尚书》中若干章节记载了商末周初的事迹。这些文献不仅证明历史感是中国文明最显著的特色之一，而且也揭示出书写文本在中国文化中极其崇高的地位。

周代城市

目前，我们对商代建筑的了解远远超出了对西周建筑的了解。就西周建筑而言，在很大程度上，我们不得不依靠文献资料，尽管商末周初诸侯国的都城和贵族墓葬的发现迅速改变了这一景象，有的甚至填补了文献空白。研究西周制度最主要的资料来源之一是被认为是西汉时期编辑而成的关于礼制和政府管理的文献《周礼》。编辑者透过重重历史迷雾，回视遥远的黄金时代，整理出多少有点理想化的西周礼制和政治生活的图像。尽管如此，《周礼》仍然具有重要意



图 2.33　青铜器窖藏，出自陕西扶风庄白，西周。

义，其中的记载往往被后世试图遵循古代礼法制度的人当成原典。言及古代周人的城市时，《周礼》记载："匠人营国，方九里，旁三门，国中九经九纬，涂九轨，左祖右社，面朝后市。"[13]

多年来，我们几乎不知道西周权力中心所在何方。20 世纪 70 年代晚期，在西安以西 100 余公里的岐山，考古学家发现了包括宫殿建筑在内的一处西周城址遗迹。周人在克商之后一段时间内，仍然在岐山统治全国。过去 30 年来，考古学家在西安附近的沣河两岸发现了极其丰富的西周墓葬和铜器窖藏（图 2.33），那些铜器窖藏可能是在前 771 年匆忙迁都时埋下的。[14]

周代晚期，独立的诸侯国越来越多，城市的数量也在剧增。有的城市规模非常宏大，比如山东齐国都城临淄，其规模由东向西达 1.6 公里，由北向南达 4 公里，都城周围围绕着一圈高达 9 米的夯土城墙。河北发现的燕国都城燕下都规模更大。对考古学家和艺术史家而言，东周时期的城市和极其丰富的附属墓葬无疑是一个无穷无尽的宝藏。

建筑和雕刻

《诗经》收录了几段关于宗庙和宫殿的鲜活记录：

似续妣祖，筑室百堵。西南其户。爰居爰处，爰笑爰语。

约之阁阁，椓之橐橐。风雨攸除，鸟鼠攸去，君子攸芋。

如跂斯翼，如矢斯棘，如鸟斯革，如翚斯飞。君子攸跻。

殖殖其庭，有觉其楹。哙哙其正，哕哕其冥。君子攸宁。

下莞上簟，乃安斯寝。乃寝乃兴，乃占我梦。[15]

这些歌谣提供了一幅高台广厦的景象。高台之上，粗壮的柱子支撑着巍峨高宇，屋檐虽然没有采用飞檐形式，但却像鸟儿平展双翼一般，地面上铺满了厚厚的草垫，宛如日本的榻榻米一般，给人以一种温暖、明快和舒适的感觉。最具有纪念意义的建筑是宗庙，其中的宫殿和房屋一般都很宽敞，有些甚至如同今天的豪门大宅一样，采取多进式院落的形式。图 2.34 是 1976 年在扶风发掘的一组建筑，数个庭院沿中轴线分布，门口有一道影壁，这和后世宫殿、豪宅和庙宇布局大体相当。这组建筑屋顶覆盖茅草，但同时期的其他建筑已经使用陶瓦。

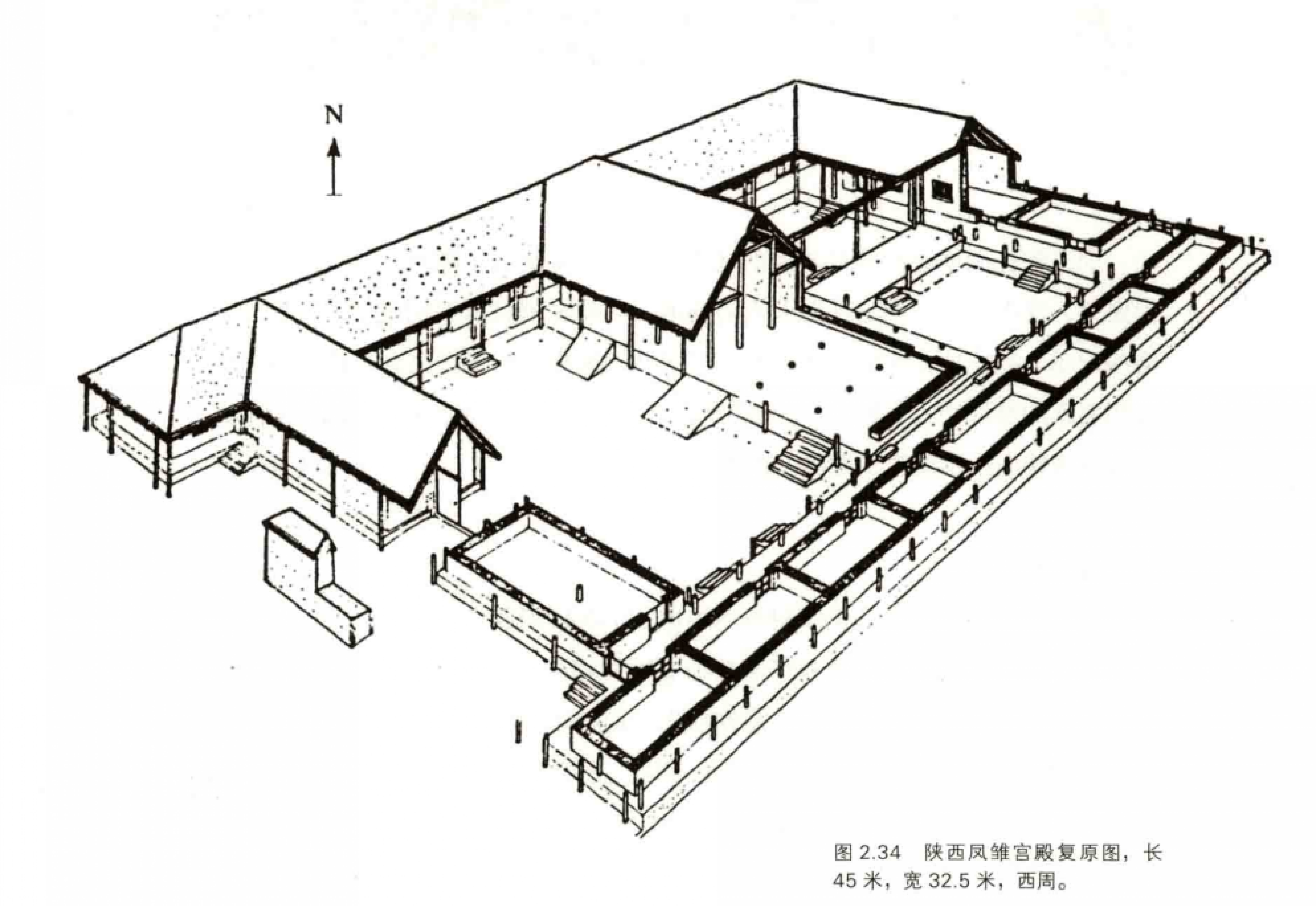


图 2.34　陕西凤雏宫殿复原图，长 45 米，宽 32.5 米，西周。

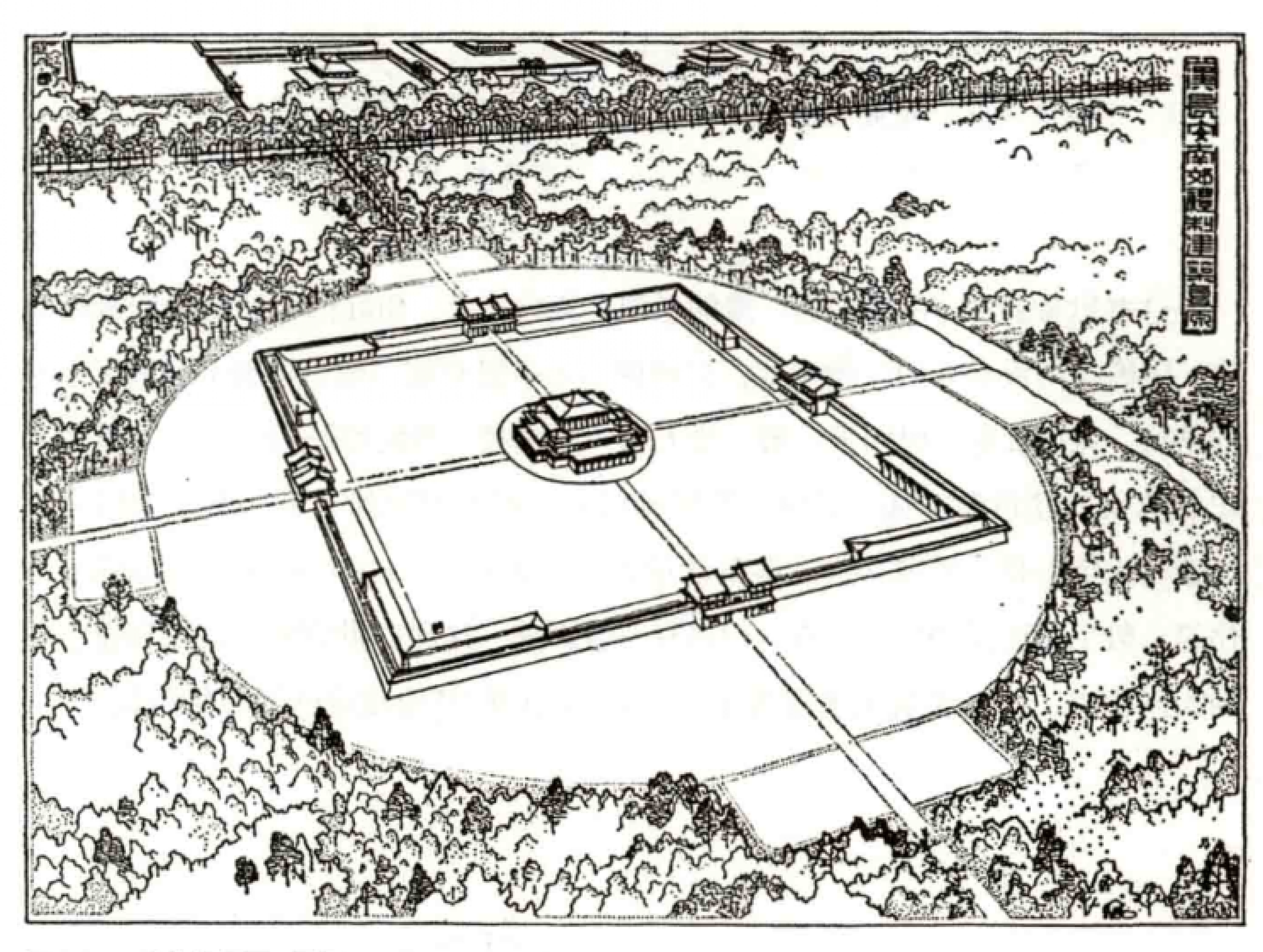


图 2.35　明堂复原图，西汉。

周王朝礼制性建筑中最重要的还有明堂，明堂是一个象征土地的多间式方形建筑，周围环绕一圈象征着上天的场地。早期文献就有对明堂详尽但相互矛盾的记录。周代明堂遗迹并未发现，但是西汉时期曾经试图复原，图 2.35 就是汉代明堂的复原图。[16] 同样，《左传》也记录了建立在夯土台基上的木构高台，常常被诸侯们用作要塞、宴饮，或者仅仅是瞭望的场所。

青铜礼器

西周早期的青铜器几乎原封不动地继承了商代铜器传统，最主要的变化发生在铭文上。商代铜器铭文仅仅简单地表明对祖先亡灵的供奉，到了西周，铭文的宗教意义减弱，转而成为与家族祖先沟通和记录活着的成员所取得的荣耀和成就的方式，用来彰显权力和地位。因此，铭文有时长达数百个字，本身就构成了珍贵的历史文献。明尼阿波利斯的皮尔斯伯里收藏（Pillsbury Collection）中的一件西周早期的簋上记载了这样一件事："维王伐粿鱼，从伐淖黑。至燎于



图 2.36 ↑　令方彝，高 35.6 厘米，西周，现藏于华盛顿史密森学会弗利尔美术馆。

图 2.37 ↓　青铜簋，高 30.4 厘米，铭文断年为前 825 年，西周，现藏于旧金山亚洲美术馆布伦戴奇收藏（Avery Brundage Collection）。

图 2.38 ↘　青铜壶，高 60.6 厘米，铭文断年为前 862 年或前 853 年，西周，现藏于旧金山亚洲美术馆布伦戴奇收藏。

宗周，赐郭伯厨贝十朋。敢对扬王休，用作朕文考宝尊彝，其万年子子孙孙，其永宝用。”[17]

大约商周革命之后的一个世纪，商代青铜器风格仍然残存下来（图 2.36），特别是在现今河南北部，即周代征服者用来安置商遗民的地方。但随着时间的推移，流行的商式铜器式样，如觚、爵、觥和卣逐渐消失，而浅腹盘逐渐变得更常见，也许，这反映了饮酒习俗的渐衰和周王室影响的加强。鼎在这个时候定形成为广口、浅腹的三足器形态。

与晚商铜器相比，西周铜器看起来制作粗糙，仅就形式而言，显得下垂而沉重，扉棱粗壮并伴有牙状突出，中国的古物鉴赏家们对西周铜器的重视不在形式，而在铭文。商代装饰中占主导地位的动物形纹饰在西周铜器中已经分解成为宽带波折纹和鳞纹（图 2.37 和图 2.38）。饕餮纹、龙纹和其他神异动物的消失暗示着统治阶级宗教信仰的变化，周人不再将动物和鸟类看成具有保护功能的部族族徽，而是应该被诸如后羿等俗世英







图 2.39　青铜虎，长 75.2 厘米，西周，现藏于华盛顿史密森学会弗利尔美术馆。

雄征服的敌人。后羿曾经因为太阳灼烤大地，射落十个赤乌之中的九个。尽管如此，青铜礼器仍然偏好使用动物形态，在缺乏西周时期雕塑的情况下，它们仍足以说明当时对质感的认知。周代早期的精美铜器可以以弗利尔美术馆的一对铜虎为代表。铜虎体形浑圆，充满力量，表面通体装饰着与它所附着的礼器上一样的纹饰，这种纹饰的韵律动感极大地加强了动物形态的活力（图 2.39）。

玉器

可信的周代早、中期玉器考古学材料尚非常稀少，但近年来的新发现也迭出不穷。第二次世界大战之前，考古学家在河南浚县辛村发现一些周代玉器，其中大部分都是商代玉器的粗糙翻版，多是在扁平玉器表面浅线浮雕而成的。20 世纪 50 年代以来的考古发掘证实，玉器工业在西周早期开始衰败。但目前科学发掘出土的周代玉器仅占玉器总量中极其微小的部分。并不乐观的出土情况，与玉器工艺传统守旧乏变的传统形式结合在一起，导致玉器在西周被埋藏时已经被看成了古董，因此，对单件玉器的准确断年尤为困难。

我们注意到四川三星堆墓葬坑中出土的礼玉。早在公元前第一个千年纪的中期，巴蜀首都如果的确存在的话，业已迁移到成都西郊的金沙。这里不断进

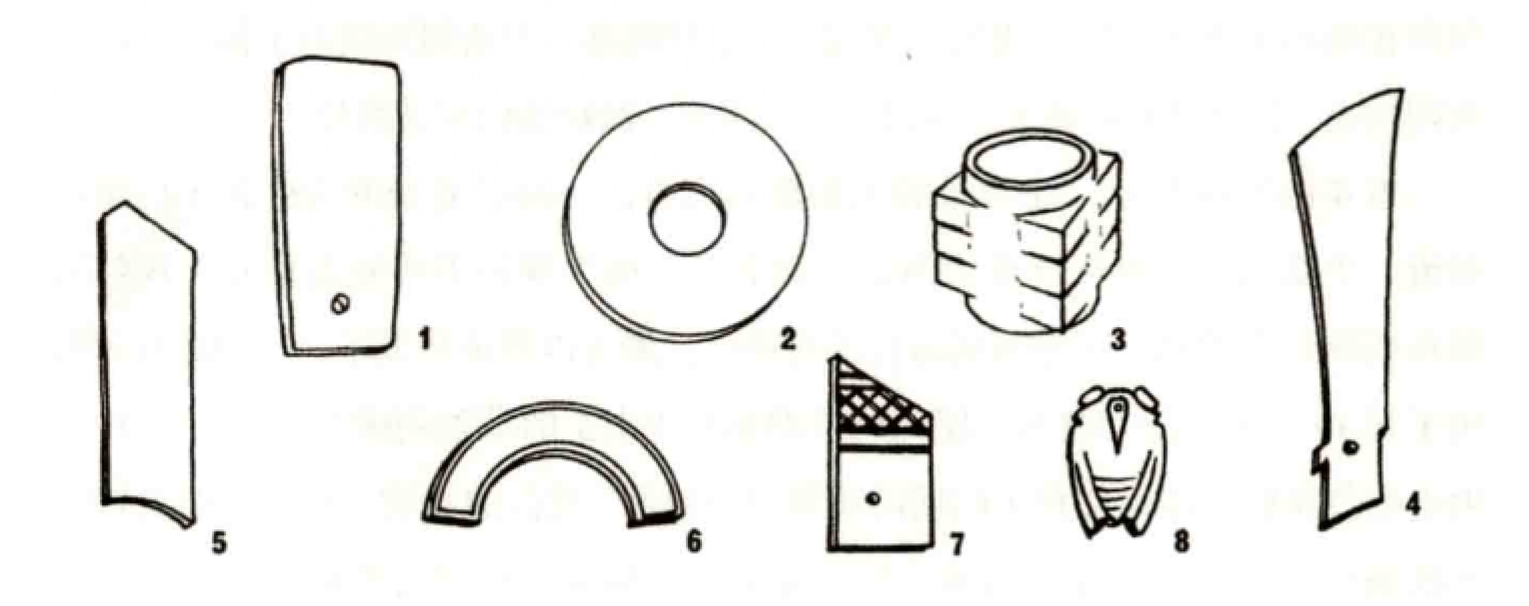


图 2.40　礼玉和葬玉。
（1）圭、（2）璧、（3）琮、（4）牙璋、（5）琰圭、（6）璜、（7）璋、（8）晗。

步的产品包括数量众多、制作精美的金器和玉器，不过玉料本身乏善可陈。

然而值得庆幸的是，周代礼制和葬仪用玉的意义和功能却比较清楚。根据《周礼》，一定形状的玉器与特定的社会阶层对应（图 2.40），[18]“王执镇圭，公执桓圭，侯执信圭，伯执躬圭，子执谷璧，男执蒲璧”。有的玉器用来彰显王室权威，比如牙璋用来调遣王室军队，一剖为二的虎符事涉军事机密，琰圭保护官方使节。[19]同样，特定的玉器被用来保护墓葬中的尸体，有些玉器甚至在发掘之时还保留在原始位置上。一般而言，尸体仰身埋葬，其胸部放置玉璧象征天，其背部放置玉琮象征地。东侧是圭，西侧是琥，北部脚侧是璜，而南部头侧则是璋。尸体的七窍都被玉塞封住，而一个扁平的玉片常常做成蝉形，称之为“玉晗”，放置在死者嘴里。这样，尸体就可以免受任何侵害，同时，也将不祥之气封锁于体内。贯穿整个周代，放置在死者尸体上的玉片和装饰的数量不断增加，到西汉时达到巅峰，当时的皇帝和其他帝室成员埋葬时都身穿完整的玉衣，我们将在第四章详述。

除了丧葬用玉，周代早期的玉工们和在商代时一样，也刻制各种各样的佩饰和装饰品，但是东周时期的制玉更为精美和漂亮，我们将在第三章中予以详细讨论。

陶瓷

与同时期的青铜器相比，西周和东周早期的陶器显得比较质朴。最精美的陶器多是铜器的粗糙仿制，尽管形态大体相似，却仅有牛头或饕餮面具等纹饰得以保留在陶器表面上。虽然我们也发现了少量红陶器，但西周陶器的主体由粗糙的灰陶构成。最常见的陶器形态是圜底广口陶罐，器物表面布满绳纹。

近年的发现显示，在大量的无釉陶器之外，一种更复杂的陶瓷艺术已形成暗流。中文将陶土器区分成为两类：陶和瓷。如果我们不将瓷器的定义仅仅局限在成熟形态的话，某些西周时代的陶器就已经可以算成瓷器了。其中最显著的例子是 1972 年河南北窑村一座西周早期墓葬中出土的带釉陶罐（图 2.41）。西安附近的普渡村的年代在穆王时期的墓葬中也包含了类似的器物。它们一般装饰水平状条带纹，器表覆盖了薄薄一层蓝绿釉质，与商代釉陶的黑釉和黄釉截然不同。河南、江苏和安徽墓葬中出土了可以根据同出青铜器铭文被推断到前 11—前 10 世纪的釉陶器。也许，它们就是后世青瓷的先声。

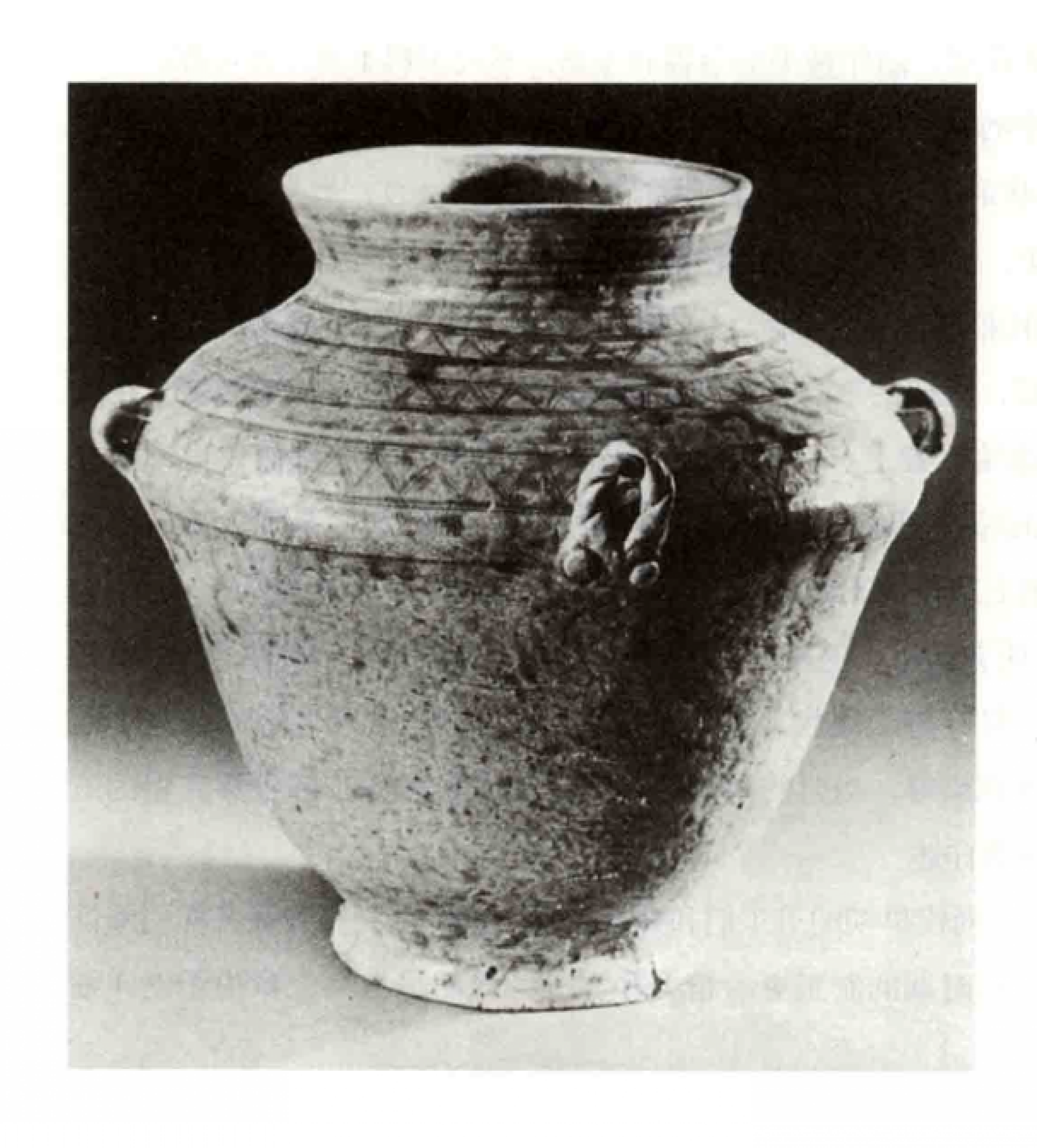


图 2.41　黄褐釉陶罐，高 27.5 厘米，出自河南洛阳北窑村，西周。

早期中国书写艺术

自新石器时代晚期以来保存至今的早期中国的书写包括迄今尚未破译的可能表示数字的符号，某些实用器物的族属、制作者和使用者的名称，但都很难被冠以为“书法”。这些符号并未连缀成句。被后世金石学家称为“甲骨文”的铭刻在卜骨上的陈述和问句，以及更正式的、铸造在青铜器上的“古文”是句法结构的最早证据，年代在青铜时代早期。

正如我们所知，西周青铜铭文趋长，其书风为“大篆书”。最显著的个案是唐代发现的石鼓文铭文，可能在前 6 世纪镌刻。图 2.42 就是其中之一。适于篆印的大篆体保存至今，被学人誉为极富古韵的书体。在公元前第一个千年纪，大篆书被改进成为小篆书（图 2.43），后者在秦始皇（前 225—前 210 年在位）统治期间成为官方书体。秦始皇帝统一了分裂的战国诸国，对帝国生产和使用的所有物品都实施了统一化管理。

由于篆书长期保存在青铜器、印鉴以及石鼓上，人们可能猜测篆书是此时使用最为广泛的书风。但是，现在已经清晰明辨的是，当时最主要的书写方式是用笔墨以更为





图 2.42 （上）大篆书，石鼓文，西周晚期（？），现藏于北京故宫博物院。（下）拓片，现藏于日本。

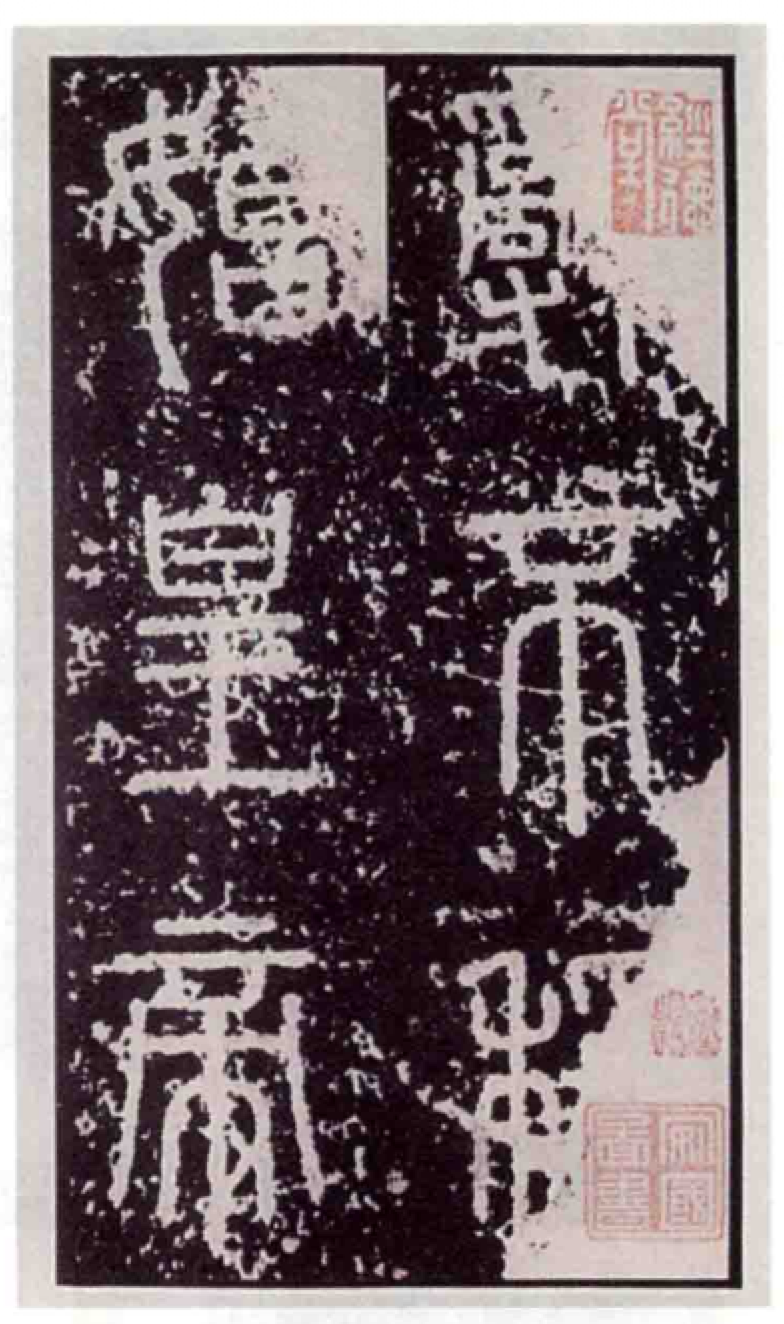


图 2.43 小篆书，泰山刻石拓片，秦（前 3 世纪），现藏于北京故宫博物院。



图 2.44 隶书，泰山刻石拓片，汉，现藏于北京故宫博物院。

自由的书风书写在木牍和竹简上。虽然最早的有字简牍的年代在前 6 世纪，但是毫无疑问的是，在更早的时代，笔墨书写就用于书信、敕令、计数和账目等实用目的。汉代出现了隶书（图 2.44）。隶书见于众多汉代石刻和拓片上，强健而有波磔，水平笔画常得到夸张的强调。

汉以前的书写能被称为“书法”吗？书与礼、御、数、乐、射一起合称“六艺”，根据儒家传统，每个君子都要力求拥有此六艺。显然，书写娴熟是受人推崇的。但是，汉以前没有任何文献将书法视为艺术形式，或者讨论其美学价值。因此，我们仅在以后的章节才讨论作为高雅艺术的书法。

第三章
东周和战国时代艺术

随着幽王之死和都城自陕西迁往河南洛阳，西周于前 771 年终结。诸侯国越来越强势，东周立国君主平王就得到其中两个国家——晋和郑的襄助。周的国势继续衰败下去，不复有西周的风采，在周临环绕的诸侯强国的巧妙维护下苟延残喘，其价值仅在于维系王室的祭祖，“天命”尚未被推翻。前 770—前 476 年被称为春秋，因为这个时期的大部分事件都记录在《春秋》和《左传》中。有的诸侯僭越称王，诸侯国之间分合不定，合则以联盟，分则以战争。他们抵挡住了草原游牧民族的南下，对周王室仅仅敷衍了事，周王室最终于前 256 年覆灭于秦人之手。

前 5 世纪，战国继续相互征战。在北方，晋国抵制了戎狄的入侵，直到前 403 年，其自身分裂成韩、赵、魏三国。三晋一度与地处华北和东北的燕和齐形成联盟，抵御崛起于西方的危险势力——半蛮夷化的秦国。一些弱小的国家，如黄河下游地区的宋和鲁，虽然在武力上不算强大，但在中国历史上却以出产伟大的哲学家著称。在现代江苏和浙江，吴、越先后出现在中国文化的舞台中心。而中原一带的大片土地一度在来自南方、也是半蛮夷化的楚国的控制之下。楚、秦势力不断膨胀。前 473 年，吴被越攻陷，而越又被楚攻陷，但秦最终占据上风。前 256 年，秦消灭了名存实亡的周王室，前 223 年，它终于击败劲敌楚，转而进攻剩下的国家——魏、赵、燕。前 221 年，秦战胜齐，中国全境臣服于秦的铁蹄之下。

直到 2007 年，周王室陵墓仍未被发现。但是战国之一的都城所见丰富遗存可作管窥一例。西安以西 140 公里的雍城发现的强秦都城遗址经历了十年发掘，不仅揭示出宫殿和宗庙，而且发掘出多达 33 座大墓，其中规模最大的是秦

景公（前 577—前 537）大墓[1]。其规模超出安阳最大的商王陵十余倍，虽屡遭盗掘，但仍能显示大墓分成八层，层层累叠了数以万计的柏木枋（图 3.1），这本是周王室的葬制，但遭到强秦的僭越。多达 182 名男女奴隶殉葬的遗骸表明，至少秦国仍然保留了商代葬制。

正如历史上常常发生的，数世纪尘嚣日上的政治动荡却伴随着社会和经济改革、思想的发展和艺术上的伟大成就。铁质工具和武器开始得到使用。在历史上，私人第一次拥有土地，商业得到很大的发展，这在很大程度上又得益于货币的发明：铲币行用于华北，而刀币行用于北方和东方。这是百家争鸣的时代，学者们纷纷充当说客，游走于那些愿意听取他们意见的统治者之间。其中，最开明的当属齐宣王，他欢迎天下各个门派的学者和哲人都汇集于他的朝廷。

齐宣王的开明实属例外。伟大的哲学家孔子（约前 551—前 479）在鲁国不受重用。他的教育被尊为君子的理想：每个人都当克己复礼，不以私利为忧，重礼崇孝，敏而好学，富有智慧和仁心，重视赋予国家秩序和和谐的礼制。但是，在那个纷乱的年代，很少有统治者能够认识到这些规则的优势，他们希望在内独揽大权，在外战胜强敌，因此，他们往往对商鞅和法家的权谋之术更感兴趣，而法家思想在秦国集权主义的兴起中得到淋漓尽致的发挥。

不同于孔孟的社会责任感，也不同于法家的超道德学说，道家提出了第三种解决方案，即不屈从于社会和国家，但遵循普遍存在的天地之间的法则——道。老子提出，各种纪律和控制只会扭曲和压抑一个人顺应自然潮流的天性。在某种意义上，这种哲学是对其他任何学派的刻板僵化的反动，同时也是逃避那个时代的危险和不确定性，回到想像的世界的途径。事实上，恰恰是因为道家提出对万事万物的领悟并不能从书本中习得，中国的诗人和画家插上了想像的翅膀。楚国就是这种新的自由主义运动的中心。伟大的神话哲学家、诗人庄子（约前 350—前 275）出生于楚的邻国宋国，正如现代哲学家冯友兰（1895—1990）所观察到的，庄子的思想非常接近楚国的思想，屈原和宋玉在被称为离骚体的韵律诗谣中倾注了无尽激情，无疑都是楚文化的内核所在。楚国不仅拥有这个时代最优秀的诗歌，现存时代最早的帛画也出现在楚国。[2]

然而，在战国时代早期，中原，即山西、陕西南部和河南北部仍然是中国文明的中心，得到中国的北疆缓冲地带上仍然在建的长城的保护。长城最早的部分建造于前 353 年，它不仅将游牧民屏蔽于外，也有效地将中国人禁锢其中。

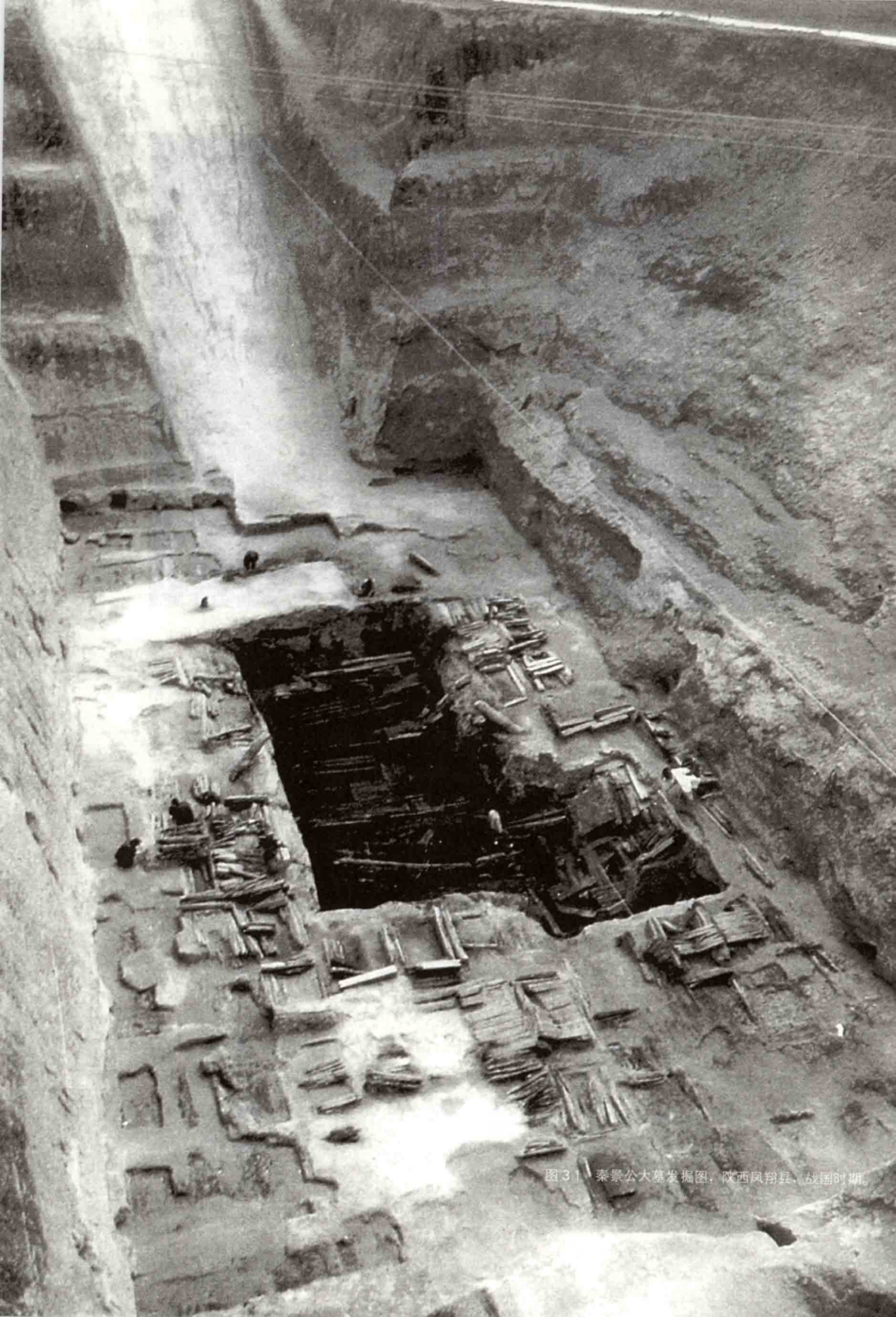
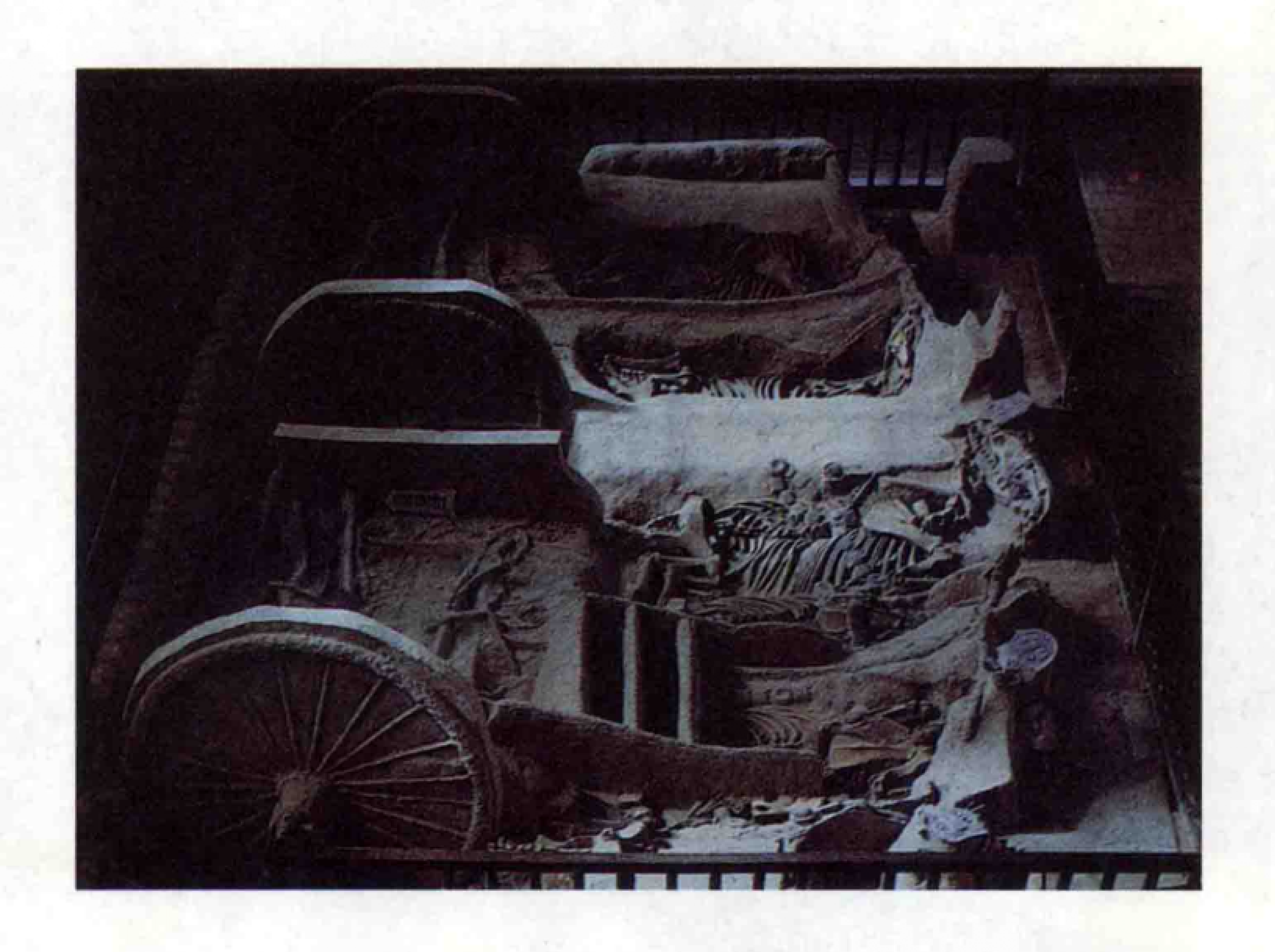


图31　秦景公大墓发掘图，陕西凤翔县，战国时期。



长期以来，考古学家对东周时期遗址的关注远逊于对商代遗址的关注。第二次世界大战之前，只有一处周代晚期的重要遗址经过科学发掘。在河南新郑，考古学家发现了几座墓葬，随葬铜器展示出从两周之际类似巴洛克式夸张风格到战国时代早期简朴的形式和更复杂的装饰的转变。与此同时，居住在郑州和洛阳一带的农民们多年来一直在盗掘东周王城附近的金村的古墓。据传，出自这些墓葬中的青铜器在风格上展示出新郑铜器较晚的风格向前4－前3世纪成熟风格的微妙转变。20世纪80年代以前的众多发掘已经揭示出各诸侯国的奢靡之风。辉县琉璃阁的魏国王室墓葬中至少发现了19套车马（图3.2），显示出商代埋葬旧俗仍然得以延续，但不久以后，陶、铜或木质俑在墓葬中的使用最终取而代之。[3]

金村和辉县的发现都出现于强国之中，但不是所有最精美的铜器都出现在这样的遗址之中。1978年，北京以南发现了几乎闻所未闻的中山王国的王室墓葬，[4] 出土了大量达到前所未见的工艺水准的青铜器，以及精致的镶嵌工艺青铜神兽（图3.3）。同样，近年来最激动人心的发现来自一个小国——曾国的墓葬。

图 3.2 ← 车马坑，河南辉县琉璃阁，战国时期。

图 3.3 ↓ 错银青铜神兽，长 40.5 厘米，出自河北石家庄附近中山王墓，前 4 世纪晚期。

曾国曾经长期附庸中原，最终可能被楚国吞并。然而，还没有看到任何其他诸侯随葬了如此数量巨大、做工精美的青铜编钟。这些发现表明，不管其国力如何弱小，诸侯不仅将青铜器看成权力的标志，也将其当成向对手或邻国展示财富和文化高度的证据。也许正是由于缺乏这种地位相近的人之间的竞争，中国在统一的秦汉时期，在铜器上反而表现得非常平淡且划一。





青铜艺术风格的衍化

商代覆亡之后，可能因为西周统治者延用商代作坊和工匠，豫北青铜铸造技术原封不动地延续了一段时间。但是随着周人建立自身风格而迅速转变。到前8和前7世纪，西周君主自征伐戎狄获得的异域理念和技术，以及诸侯国家崛起发展自身的艺术风格，都进一步推动了铜器的风格变迁。自北方引进的最令人惊异的新特征是精细的交互缠绕动物形态风格。这种技术最早见于河南新郑和上村岭的前7世纪墓葬出土的青铜器上。新郑出土的一件铜壶（图3.4）年代推定在前600年，以两只老虎为底座，另外两只带有巨角、身体蜷曲的老虎在壶两旁，构成把手，更小的老虎在它们足前嬉戏。铜器表面满饰扁平、绳索状交织龙纹，口沿外沿环绕一圈宛如火焰般的叶状饰。

铜器风格的其他变化也显著可见。[5] 丑陋的附加部分被清除，铜器表面被抹平而形成一种流畅而庄严的轮廓，纹饰类型日益明确地界定下来，铜器表面挖槽镶嵌金银的做法越来越流行（图3.5）。通过对鼎的强调和将饕餮面具直接施加于器物表面用作扑首，古风露出复兴的迹象。

周代中期的粗野的活力逐渐减弱，延续到后期的新郑铜器以及金村和侯马代表的新风格中。比如，宽大三足鼎（以李峪出土的铜鼎为典型）就装饰了被



图3.4← 青铜壶，高118厘米，出自河南新郑，东周，现藏于北京故宫博物院。

图3.5→ 子母口铜鼎，李峪风格，高23.5厘米，东周，前6—前5世纪，现藏于旧金山亚洲美术馆布伦戴奇收藏。

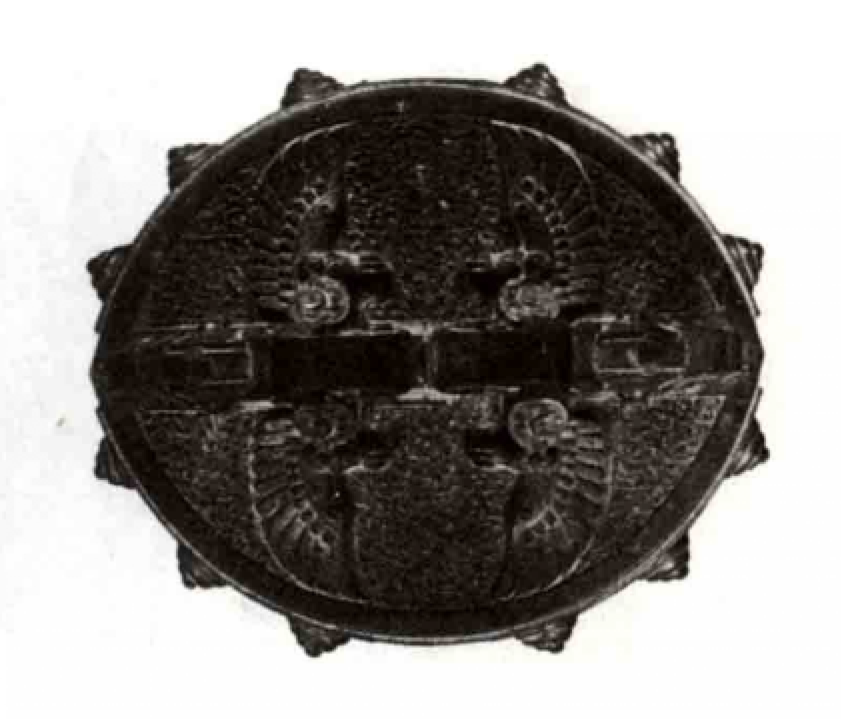
绳索纹分割开来的条带状相互缠绕的龙纹（图 3.6）。当时也出现了模仿其他材质（比如具有动物皮革质感的水囊）的器物，图 3.7 的乐钟顶部的地纹之上就密布了被高本汉（Bernhard Karlgren, 1889—1978）称为“繁缛的钩形纹”，构成一时之潮流。在图 3.8 中极其精美的青铜扁壶上，由方块、三角和条带纹饰构成的错银对称纹饰的做法可能受到漆画影响，也因此赋予器物一种特别的生动、优雅之感。扁壶是金村晚期最精致的镶嵌工艺铜器的典范。其简单器型常常让人联想到陶器：如果除去扑首和环耳，整个器物表面是扁平的，因此有充分的空间施加时而为几何形状，时而为沿着轮廓形成的巨大波折的镶嵌纹饰。尽管镶金技术在安阳时代就得到使用，但直到战国时期，黄金工艺才得以独立。无论在形式、纹饰还是在工艺上，洛阳地区最精致的战国镶嵌铜器都是史无前例的。

随着旧有统治阶层的衰落和富裕但缺乏传统礼仪教育的中上阶级的出现，金属工艺开始从社会公器向家族私器转移。一个富人可能将错金银铜器作为女儿嫁妆的一部分，而将镶嵌黄金、白银或绿松石的青铜饰件用于家具及车马上，当他死后，也会随身携带这些东西进入另外一个世界。如果有人批评他奢侈，他很有可能会引用《管子》里的一段话为自己辩护：“长丧以毁其时，重送葬以起身财，巨瘗培，



图 3.6 ↑ 错银铜鼎，高 15.2 厘米，可能出自洛阳金村，战国晚期，前 4—前 3 世纪，现藏于明尼阿波利斯美术馆，皮尔斯伯里（Alfred F. Pillsbury）捐赠。

图 3.7 ↓ 青铜镈钟顶部装饰，战国时期，侧视图参见图 3.9，现藏于华盛顿史密森学会弗利尔美术馆。



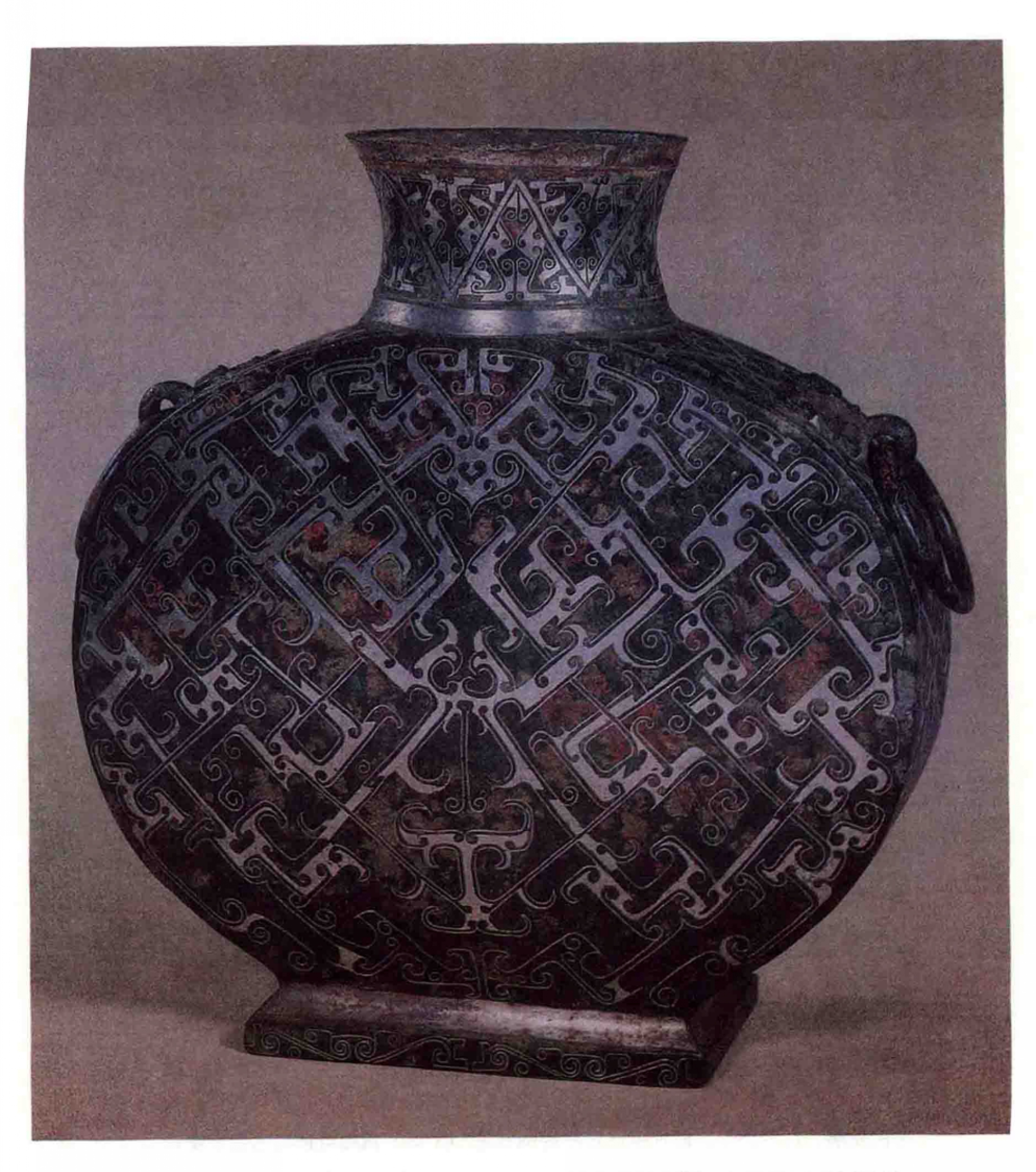


图 3.8　错银铜扁壶，高 31.2 厘米，战国时期，前 4－前 3 世纪，现藏于华盛顿史密森学会弗利尔美术馆，弗利尔捐赠。



图 3.9　青铜镈钟，高 66.4 厘米，战国时期，现藏于华盛顿史密森学会弗利尔美术馆。

所以使贫民也。美垄墓，所以文明也。巨棺椁，所以起木工也。多衣衾，所以起女工也。”[6]

孔子和与他同时代的毕达哥拉斯一样，也认识到音乐作为一种社会道德力量的价值。在诸侯的宫殿上，伴随庄重的祭祀舞蹈，音乐可以成为“正思维，起和睦”的辅助手段。因此，东周和战国时代最精致的铜器是多达 16 枚成堵的编钟，一点也不足为奇。商代就已经行用的长柄铜铙是开口朝上植于木架上使用的，当开口朝下按一定的角度悬挂于木架上时，它便成了钟。钟在周代得到长足的发展，在形态上，商代就已经出现的镈钟（图 3.9）到两周时期达到至臻境地，镈上突出的枚已经变成漩纹状堆积，乐钟双面中央用来分隔的空间上可能出现错金铭文。

图 3.10 ↑　青铜编钟，漆木架，高 237 厘米，出自湖北随县曾侯乙（前 433 年去世）墓，现藏于湖北省博物馆。

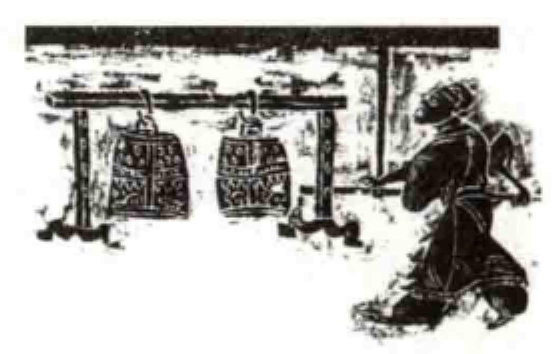


图 3.11 →　击钟，山东沂南 3 世纪墓葬（参见图 4.8）拓片。

中国古代乐钟截面呈椭圆形，因此当敲击边缘的不同位置时，可以发出不同音高，这是其独有特征。截至目前，最完整的乐器见于曾侯乙墓的乐室之中，包括 65 件乐钟（其中一枚年代为前 433 年），32 片石磬，瑟，管，鼓，以及另一室中的 21 个乐人的遗骸（图 3.10）。[7] 显然，这个时期的音乐不再是纯粹的礼仪行为，而变成了诸侯宫中主要的娱乐形式之一（图 3.11）。

中原的贵族在他们舒适而安全的豪宅中沉迷于音乐、舞蹈和其他欢娱的时候，生活在不那么安逸的地方的人们却在和时常骚扰中国北部边境的野蛮部落进行殊死战斗。那些使用复合强弓的骑马民族远远胜于中原军队，导致中原军队最终放弃了战车，而效法北方民族的战术和兵器。

游牧人对中原的影响并不局限于战争。他们的艺术形式稀少，但充满活力。

数世纪以来，他们和更偏西的中亚草原地带的邻居们用动物刻纹装饰刀、匕首和马具，这些动物刻纹开始出现在木头上，后来可能由于奴隶和战俘带来的新技术而用青铜铸制。这种称为“动物风格”的时尚与中国铜器抽象但曼妙的风格截然不同。[8] 有时这种纹饰取材于现实生活，但更多的时候做工粗糙，完全不见中国艺术中线条的优雅。因为具有野蛮人的活力，鄂尔多斯草原一带的游牧人更倾向于麋鹿、驯鹿、牛和马等母题（图 3.12）；他们也喜欢描绘虎或鹰捕食动物的场景，这是他们在日常生活中所习见的，可能描绘这种场景能给他们的狩猎生活带来好运。正如我们注意到的，动物风格早在安阳的铜刀上就已经出现。在周代晚期和汉代，随着鲜虞、匈奴和其他北方部落对中国的影响达到顶峰，动物形纹饰的影响也能在某些镶嵌工艺铜器上体察出来。在那些铜器上，尽管器物本身和它的几何形纹属于地道的中国风格，斗兽场景往往是按照一种有棱有角的、粗糙的非中国式方式构建的（图 3.13）。

各种各样的动物形设计都可见于青铜带钩。众多带钩采用纯粹汉式形式，以显著的金村和寿州的镶嵌工艺为特征。《招魂》中描述了宫廷乐伎佩戴带钩的情形：

> 二八齐容，起郑舞些……晋制犀比，费白日些。[9]





图 3.12 ↑　鄂尔多斯式青铜饰件，战国时期。（上）长 11.4 厘米，现藏于华盛顿史密森学会弗利尔美术馆，（下）长 11.5 厘米，现藏于大英博物馆。

图 3.13 ↓　嵌错狩猎纹铜壶，高 39.3 厘米，战国时期，现藏于旧金山亚洲美术馆布伦戴奇收藏。

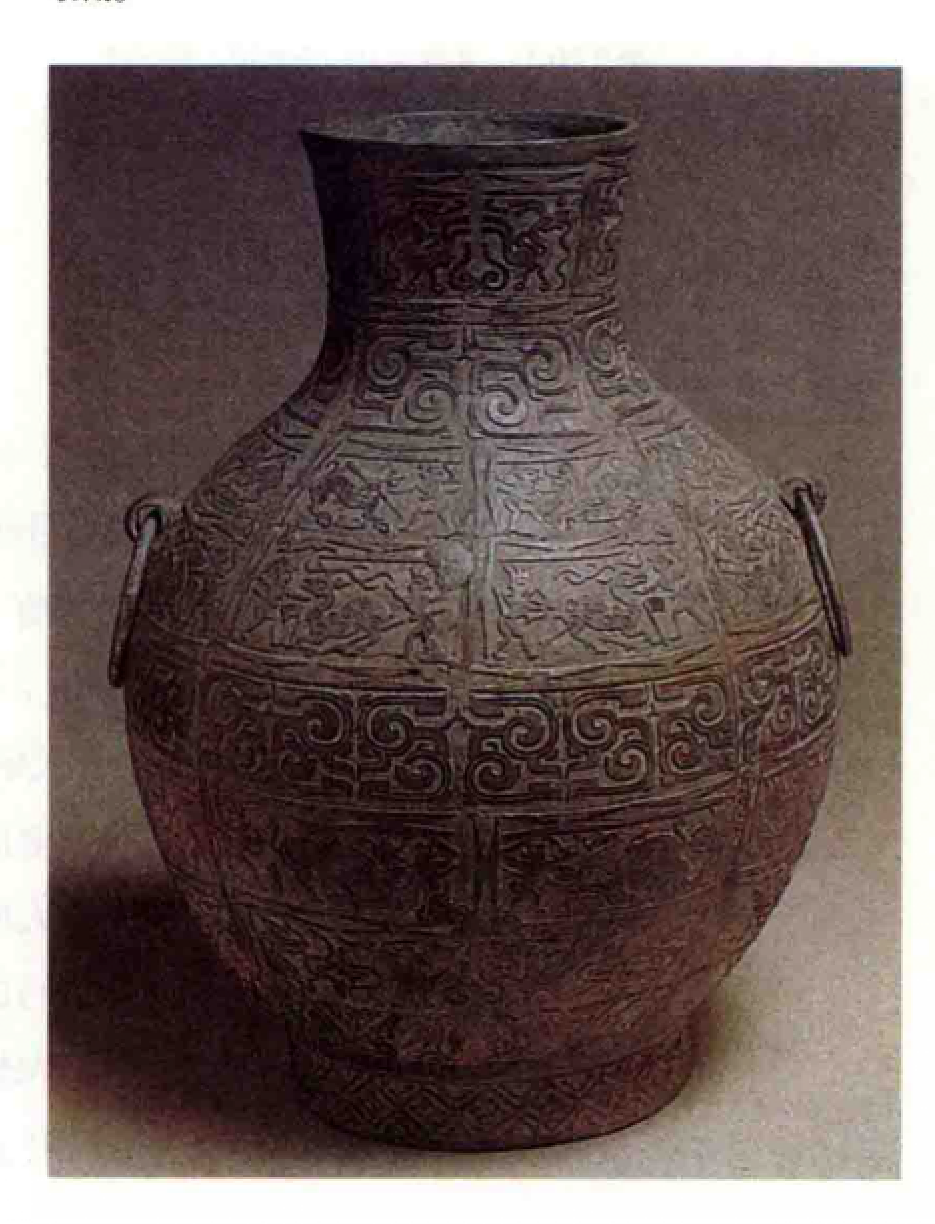


图 3.14 的精美带钩为青铜镀金，镶嵌龙形玉器及多彩玻璃珠。某些草原地带动物或斗兽场景带钩属于纯粹的鄂尔多斯式。但也不乏混合风格的作品：最近在辉县发现的带钩上就装饰了三件玉璜和两条错金银相互交织的龙。龙是汉式的，但是那些牌饰却来自北方草原地带。

陶瓷

此时，华北陶器上没有明确地显示出游牧民族的影响：可能游牧民族很少使用陶器，或者就根本没有制造陶器的设施。灰陶传统仍得以延续，但是，西周早期粗糙的绳纹陶器已经被扬弃。与此同时，釉技术得到广泛提高。战国中期，几乎半数陶器带釉，陶器形态变得更优雅，常常模仿铜器。最流行的陶器器形是尊、三足鼎（图 3.15）、带盖豆和圆形带盖三足敦。通常，它们显得沉重





图 3.14 ↗　嵌玉石玻璃带钩，长 15.5 厘米，战国时期，现藏于哈佛大学赛克勒美术馆，温索普捐赠。

图 3.15 →　仿铜陶鼎，高 35 厘米，战国时期，现藏于旧金山亚洲美术馆布伦戴奇收藏。



图 3.16　釉陶罐，高 9.5 厘米，传出自河南濬县，
战国时期，现藏于大英博物馆。

而质朴，但是在金村发现的一些陶器上带有气韵生动的动物或狩猎场景，应该是在烧制之前模印或针刺形成的。在中国东南一带，高温烧制釉陶的技术一直得到持续发展，并最终导致精致的越窑于汉代出现。正如我们所发现的，青铜器长期以来用于殉葬，但是过于昂贵，因此在东周时期，陶质替代品越来越流行，不仅用于埋葬，也用于陈设。那些陶质随葬器物模仿铜器并且在表面上涂绘漆画，甚至通过表面涂锡模仿金属。图 3.16 所示粗糙的陶罐上装饰了玻璃釉，使它看起来更像金属或玉石质的、富有装饰的器物。

楚国艺术

如果我们将河南、陕西一带发展起来的艺术称为“古典传统”的话，那么，在楚国控制下的广大区域内，另一种独立的艺术风格发展和成熟起来。尽管我们不能精确地知道楚国的边疆四至，尤其不知道其南向边界所在，但现今安徽淮河流域的寿州无疑包含在内，而楚国艺术的渊源可以追溯到河南辉县，



图 3.17　带盖罐，灰陶绿釉，高 16.5 厘米，传出自安徽寿州，战国时期，现藏于火奴鲁鲁美术馆。

四川巴蜀文化甚至河北北部的铜器。在强秦出现于西方之前，楚已经牢牢控制了富庶的长江及其支流地区，并发展出诗歌和视觉艺术高度发达的文化。事实上，楚文化是如此充满活力，即使在前 223 年秦攻陷楚的最后一个都城寿州之后，楚文化仍几乎原封不动地保留到西汉，这正是我们在本章和下章讨论楚文化的原因。

前 6 世纪晚期，寿州还处于蔡国控制之下。这个地区的一座墓葬包含了一些可以看成是新郑风格的延续的铜器。即使在寿州被纳入楚的统治范畴之后，寿州艺术仍然保留了一些北方特色。如果我们考察当地出土的陶器的精美和活力的话，寿州无疑在当时是一个重要的陶瓷中心。图 3.17 所示带盖罐是典型的楚式陶器：器身呈灰色，在表面薄薄一层绿釉之下，装饰了刻画纹饰，这可以看成汉代越窑瓷器的直接渊源以及宋代青瓷的鼻祖。

近年来，以江陵、长沙和信阳为代表的楚文化遗址的发掘揭示出楚式艺术的丰富多彩及其南方特征。我们假想，如果前 223 年获胜的不是来自西方的凶猛的秦国，而是这些相对来说文化程度更高、更开化的人们的话，中国文化的

轨迹将会发生何等变化！

到东周时期，作为人殉的替代，墓葬中随葬俑的做法已经广为流传。然而，孔子严厉地指责木俑的使用，因为他认为木俑的使用会诱导人们重新在墓葬中埋葬活物，而刍灵更为安全。在北方使用的是陶俑，也许也使用木俑，但没有保留下来。而长江流域地下水位较高的墓葬则是保存木俑的最理想的环境（图 3.18）。那些刻制、彩绘并且像木偶一样着装的木俑提供了关于周代晚期服饰的重要信息。

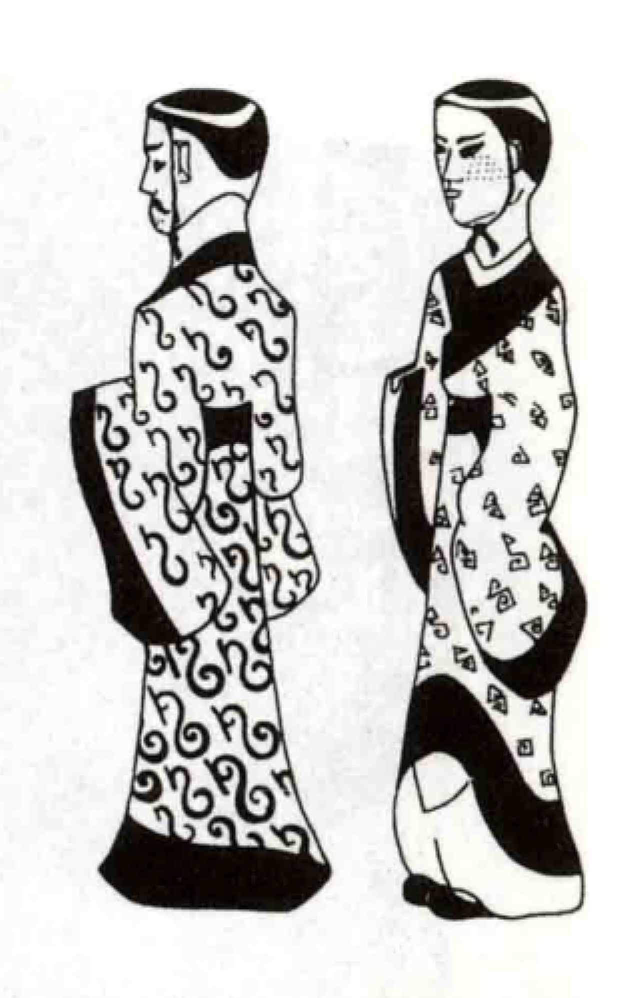


图 3.18 ↑　湖南长沙楚墓出土彩绘木俑，高 30 厘米，战国晚期或西汉早期，据张光直，*The Archaeology of Ancient China*，图 156 复制。

纺织艺术早在半坡新石器时代村落和安阳商人的丝葛服饰中就已经流露出痕迹。周代早期《诗经》的若干章节记录了色彩多样的丝绸。南方的埋藏条件同样也有利于在墓葬中保存纺织物，因此，最好的纺织物见于楚国疆域之内。

图 3.19 ↓　丝质刺绣被面纹样（复原），出自湖北江陵墓葬，楚文化，战国晚期。



直到前 278 年被强秦攻破，靠近现在江陵的郢都四百年来一直是楚的都城。在郢都附近的小山岗上发现了不少于 340 座贵族墓葬，其中大部分年代在战国时期。[10] 1982 年当地发现的一个小型墓葬堪称年代在前 350—前 250 年间的织物宝藏。它们包括平纺丝绸、纱、绘制织物、织锦、刺绣、绣绘长裤、绘锦裙以及织锦帽。图 3.19 的刺绣背面的龙凤纹饰设计极其精美，显示出极富韵律的线条运动的高超技艺。这和当时流行的镶嵌、错金银铜器和漆器的工艺如出一辙，应当是纯粹的汉式艺术。在下一章对汉代织物的讨论中，我们将继续讨论外来影响和接触



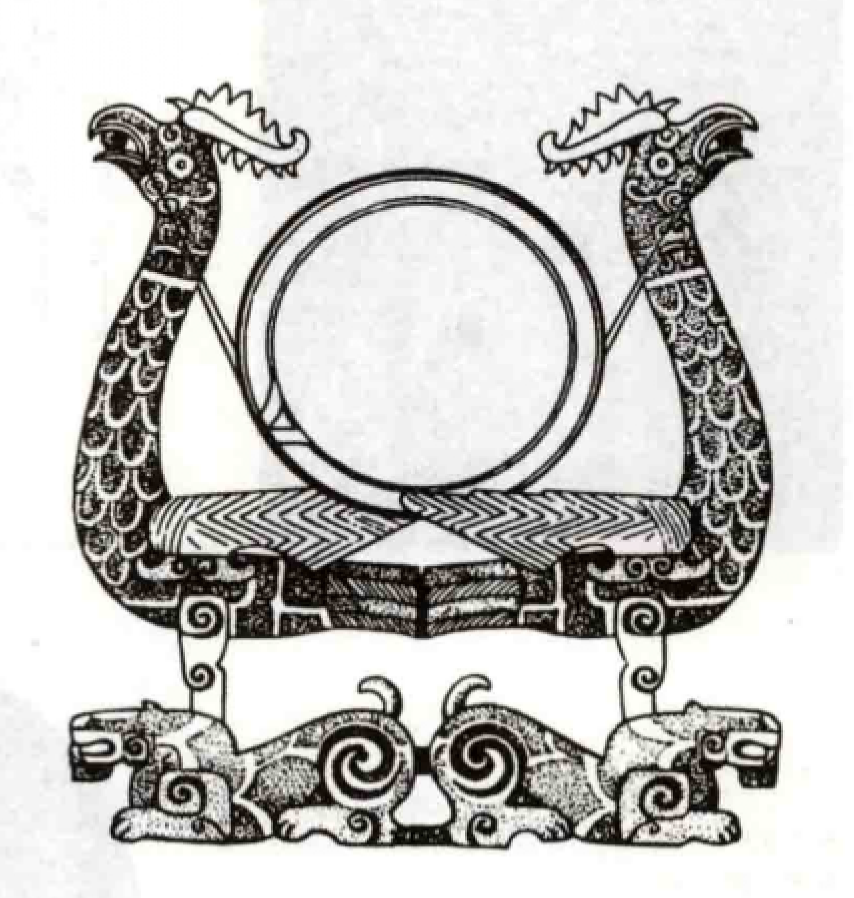


图 3.20 ← 漆木镇墓兽，高 195 厘米，发掘于河南信阳，楚文化，战国晚期。

图 3.21 ↓ 带座漆鼓，高 163 厘米，出自河南信阳，战国晚期。

如何造就了织物设计的多样性。

楚国墓葬中最令人惊奇的发现是镇墓兽，有的镇墓兽带有外张的双角和长长的舌头（图 3.20），还有放置在虎形或者蜷曲的蛇形漆架之上的鼓，漆架上绘制了黄色、红色和黑色纹饰。1957 年河南信阳一座墓葬中出土的鼓架（图 3.21）反映了楚和更南方的文化之间的交流：越南北部的东山文化的铜鼓上也带有蛇纹和鸟纹设计，可能和祈雨术有关。与图 3.21 类似的鼓架见于多件楚式铜器的纹饰中。

图像艺术

楚墓不可思议地保存了两幅迄今为止年代最早的帛画，其中之一如图 3.22 所示。这幅帛画以纯熟的线条勾画了一个盛装女性腰缠丝带，侧面站立，龙凤围绕，引导灵魂升入天国。长沙汉墓中发现了与书写绘画工具共存的尺幅更大的帛画。



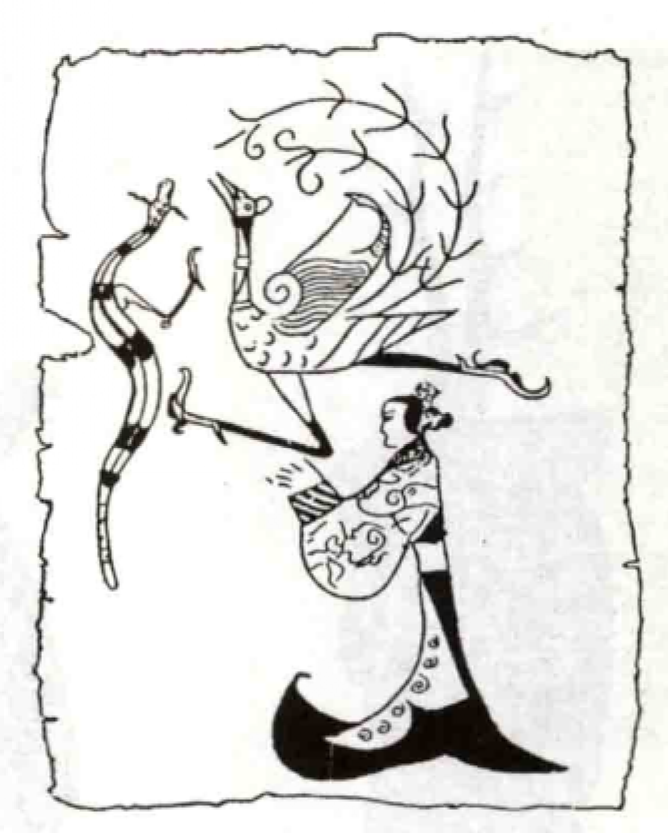


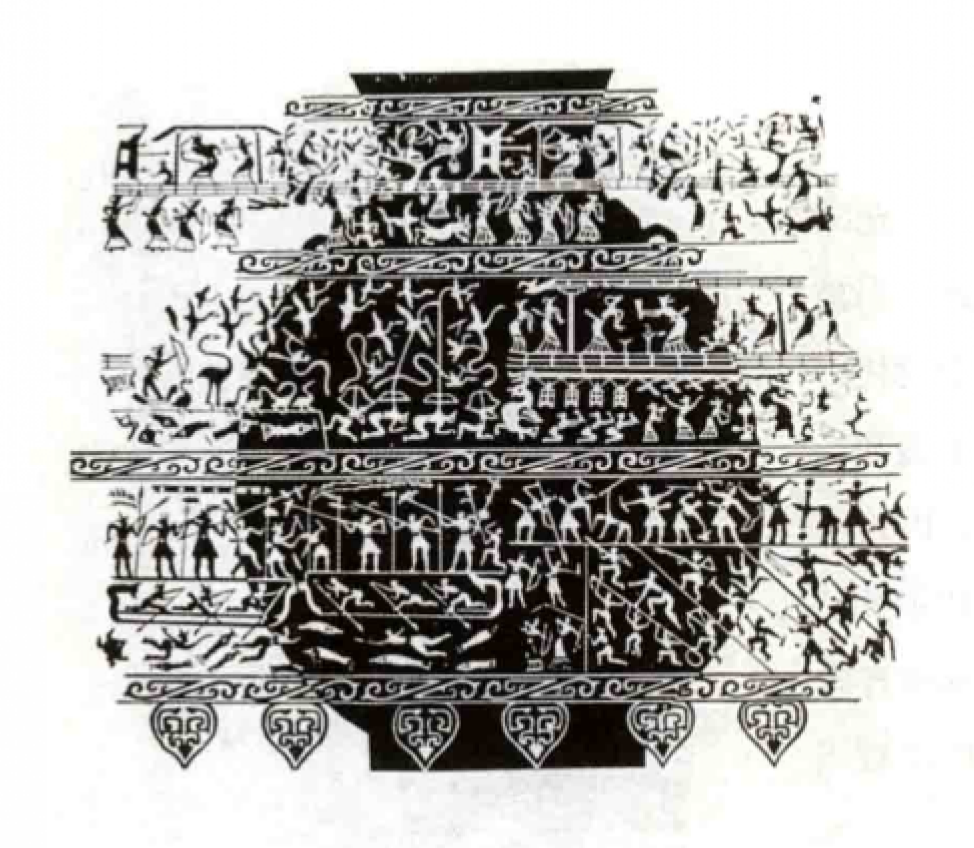


图 3.22 ↑　湖南长沙楚墓出土帛画，高 37 厘米，前 3 世纪。

图 3.23 →　彩绘漆碗，直径 35.4 厘米，战国晚期，现藏于西雅图美术馆福勒纪念收藏（Eugene Fuller Memorial Collection），Paul Macapia 拍摄。

这一时期最优秀的绘画出现在楚国和蜀国（现在的四川）的漆器上。这种工艺最早于商代成熟于华北，现在又达到了全新的高度。漆是纯净的漆树树脂掺和颜料而成的。它施加在木胎或竹胎之上，在极少数的情况下，也使用夹苎胎，使器物看起来异常轻巧而精致。东周和汉代的中原地区墓葬中大量出土了包括碗、盘、唾盂、托盘和案等漆器（图 3.23）。漆器基本上是红地黑彩或黑地红彩，装饰极其绚丽，漆器上的卷云纹饰变形为虎、凤或龙，游走于云雾之间。

青铜器上铸制或错银镶嵌的生动的场景也可以被归入图像艺术类别。图 3.24 的铜壶上就有攻城、水战、弋射、宴飨、采桑和其他活动的场景，所有的形象都处理得栩栩如生，形态优雅，充满生趣。如果将这些南方图像和图 3.13 描绘的北方地区残酷的狩猎和斗兽场景进行比较，将极具启发意义。



铜镜

大量铜镜出现在北方和古代楚国势力范围之内。首先，在某种程度上，铜镜不仅仅用于照面，也能映照出一个人的心灵。《左传·僖公二年》记载，“天夺之鉴”就是为了让他看不到自己的缺点。铜镜也是所有知识反射的媒介。《庄子》提到，“圣人之心，静乎，天地之监也，万物之镜也。”镜子可以反射阳光，驱赶墓葬中的邪恶，照亮永恒的黑暗。



被认为是铜镜原型的带装饰的青铜圆盘在西北齐家坪早已被发现，其年代为前2000—前1750年。安阳和周代诸侯国中也发现了数量稀少的铜镜（图3.25），但是和其他器类一样，制镜工艺在东周时期突飞猛进。在新出现的多个类型之中，我仅能提及一二。洛阳地区出土的铜镜以有着细小突起的几何形纹饰为地纹，非常抽象的龙纹环绕镜钮（图3.26）。龙的蜷曲形式和漆画相关，而地纹应该来自织物设计。与此形成鲜明对比的是，大量楚式铜镜以精细羽纹为地纹，以缠绕蛇纹构成的同心圆或者大型山字形纹饰为主纹（图3.27）。西汉时期工匠继承了战国铜镜设计的丰富性，仅在细节上有所损益。

图3.24 ↑　嵌错青铜壶纹样，战国晚期。

图3.25 ↗　铜镜背面拓片，直径6.7厘米，出自河南上村岭虢国墓地，春秋时期。

图3.26 →　洛阳类型铜镜，直径16厘米，战国晚期，前3世纪，现藏于波士顿美术馆。

图3.27 ↘　寿州类型铜镜，直径15.3厘米，战国晚期，前3世纪，现藏于牛津阿什莫林博物馆。





玉器



东周时期的制玉工艺是集复杂的设计、充满动力的韵律和强劲的轮廓于一体的艺术形式，当被视为中国工艺史上最伟大的成就之一。这个时代，玉器不再专门用于对天和地的崇拜或者用于丧葬，它最终成为人们生活的用具之一。事实上，因为质地无与伦比，玉被用作剑饰、发笄、佩饰和带钩，即使一度是礼制性器物的璧和琮在这个时期也丧失了原本的象征意义而成为装饰品。[11] 有时玻璃被当作玉器的廉价替代品，但是玻璃甚为脆弱。图 3.28 的玻璃杯就是少数残存的范例之一，一度被误认为是 8—9 世纪的伊斯兰艺术作品。如果将这些残片集中在一起，玻璃珠所构成的眼形图案和图 3.14 镶嵌鎏金带钩的图案非常类似。

由于玉器的断年完全建立在形式分析基础之上，如果考虑到中国人喜欢仿古的话，这个断年往往被认为是不可靠的。20 世纪 50 年代以来，战国墓葬中发现的玉器却证实：在这个时期，制玉工艺水平达到新高。优质无瑕的玉材被选用，割玉工艺无懈可击，治玉技术精湛绝伦。现收藏在大英博物馆的一件由四枚玉璧构成的链状饰（图 3.29）就

图 3.28　玻璃杯（复原），高 11.7 厘米，战国晚期，前 4—前 3 世纪，伦敦 Giuseppe Eskenazi 授权。

图 3.29　四联玉璧，长 21 厘米，东周时期，前 5 世纪，现藏于大英博物馆。





图 3.30　龙纹双环璧，外缘直径 16.5 厘米，战国时期，现藏于堪萨斯城纳尔逊—阿金斯美术馆。

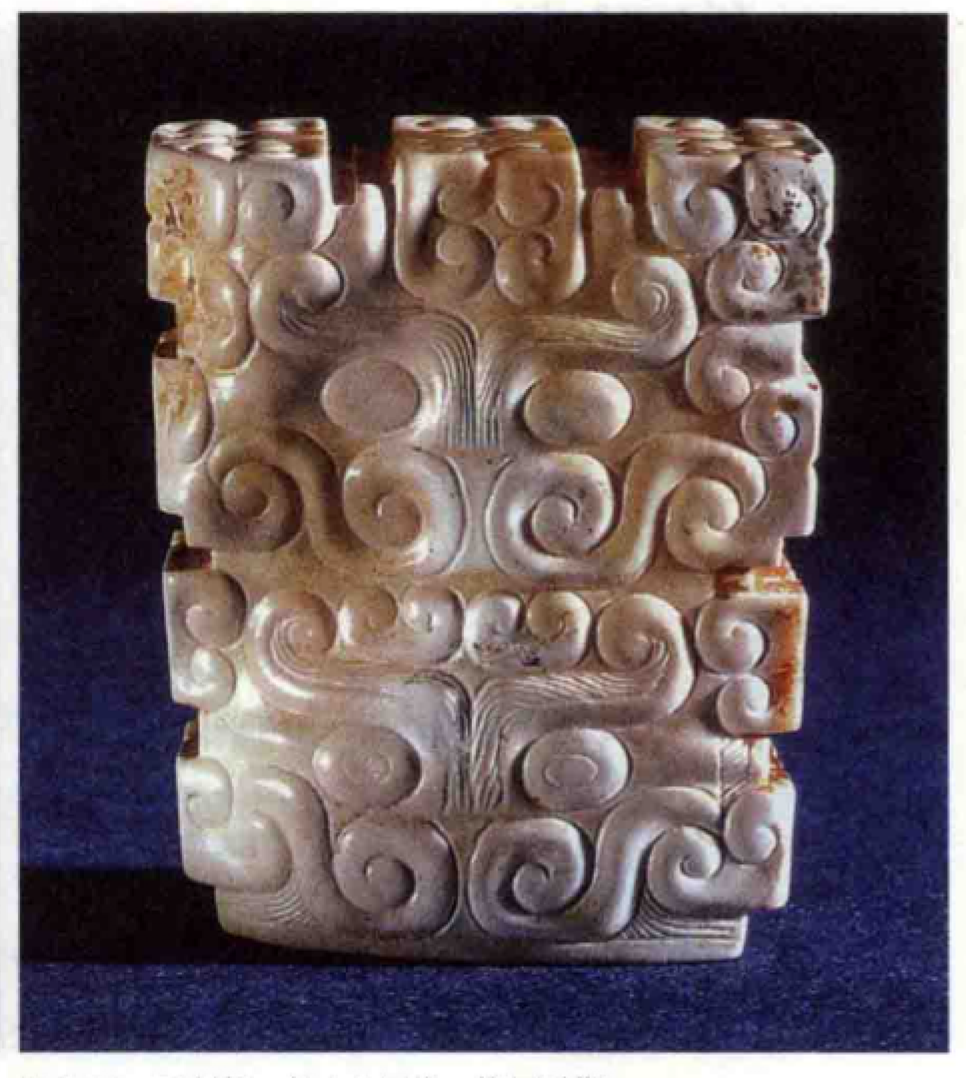


图 3.31　玉剑柄，长 4.2 厘米，战国时期，现藏于香港何东收藏。

是由一块 21 厘米长的玉材制成的，从工艺上讲极其费时费力，也许这暗示着铁钻和割玉圆盘已经被使用。这个时代的玉璧绝少不带装饰的，它们的表面往往装饰着成行的漩涡纹，这些漩涡纹或凹陷或突起，形成人们习称的“谷纹”。有时漩涡纹有几何形边缘，玉片被制成龙、虎、鸟、鱼的形象，形态极其生动，而表面也经过精心处理。其中最具代表意义的精品是堪萨斯收藏的一件璧（图 3.30）。这件玉璧上装饰着龙纹，其中两条龙在外侧边缘，而第三条盘旋在内径边缘上。玉器的浮雕技术和母题不时从战国时期已经独立的黄金工艺上移植而来，一个显著的例子就是图 3.31 所示香港何东收藏（Joseph Hotung Collection）中的玉剑柄。

考察了金村错金银铜器、寿州铜镜、长沙漆器、玉器和其他工艺品之后，我们完全意识到，前 500—前 200 年是中国艺术历史上一个伟大的时代。因为在这个时代里，古代象征意义产物，诸如饕餮，不断经历人性化改造，最终转化为装饰艺术的词汇之一。这成为后代工艺发展取之不尽的设计源泉。

第四章

秦汉艺术

前 221 年，强秦最终扫荡了古代封建制度的残余。中国一统于秦的铁腕统治之下。秦王嬴政建都咸阳，自称为始皇帝，在丞相李斯的协助下，他建立起新的国家制度，加强了北方对匈奴的防御，不惜耗费数百万人力，将以前燕、赵诸国的防御城墙连缀成长达 2400 余公里的绵延不断的长城。他兼并了南中国地区，甚至远及越南东京湾一带，帝国版图得到极大的扩张。旧封建贵族被剥夺了财富，被迫移居陕西。文字、度量衡和车辙都实现了严格的统一。最重要的是，秦始皇建立了高度中央集权的君主专制制度。人们头脑中关于古代周王朝的光荣的记忆被有意识地抹除。经典文献被焚烧，如果有人敢阅读或讨论《诗经》或《尚书》的话，将会被处以死刑。尽管暴政残酷压迫了知识分子，但也统一了分崩离析的族群和割据势力，中国有史以来第一次实现了政治和文化的高度统一。这种统一延续到汉代，汉代采用了更温和的政策以巩固其统治，今天的中国人仍然非常骄傲地回忆这段历史，并自称为“汉人”。

秦始皇好大喜功，在咸阳建造了空前宏伟的宫殿群。其中一处延绵在渭河岸边，一一模仿所灭六国的宫殿。最为壮观的是现在正在发掘的阿房宫。直到秦始皇死去，其宫殿也未最终完工，就像中国历史上常常发生的一样，阿房宫最终毁于王朝覆灭时的战火。数年前，中国考古学家发掘了一处早期宫殿的遗址，建于前 350—前 340 年的冀阙可能是商鞅为前代秦王建造的，其复原如图 4.1。由于秦始皇一直生活在防范刺杀的恐惧之中，连接众多宫殿的道路两旁都修筑了高墙。同样，他也恐惧自然死亡，所以他不断祈灵于方术以求永生，为了追寻长生不老之药，他派遣一群贵族子女出东海前往传说中的蓬莱仙阁。蓬莱在海上，传说人越靠近它，它离得越远。这群童男童女再也没有回来，后来人们认

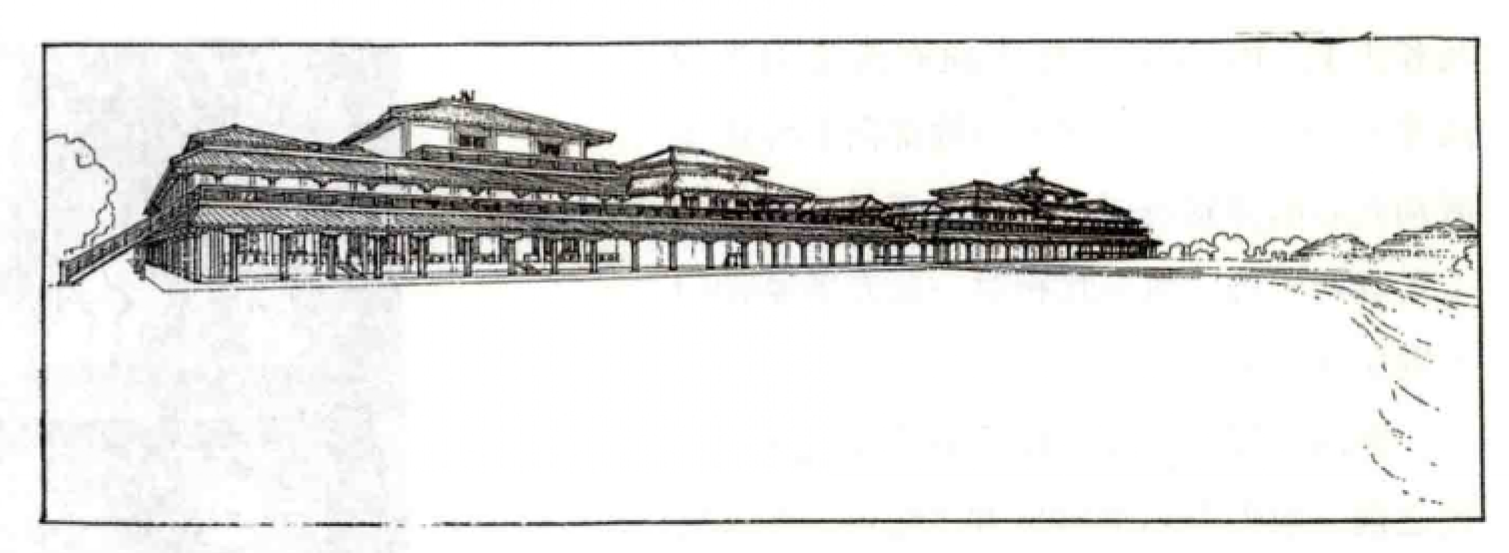


图 4.1　陕西咸阳冀阙宫复原图，商鞅（前 356—前 338）督造，战国晚期。

为他们已经到达日本。

秦始皇驾崩于前 210 年，他的继承者胡亥的统治更短，也更残暴。胡亥于前 207 年为赵高所弑，其时楚国的项羽和一度曾为乡匪盗贼的刘邦领导的起义达到顶峰。前 206 年，秦首都被攻陷。项羽自立为西楚霸王，而刘邦则为汉王。两人之间的战争持续了四年，最终在前 202 年，项羽兵败自杀，刘邦成为皇帝，建都长安，史称高祖，从而开启了中国历史上延续时间最长的一个王朝。汉代长安宫苑林立，其中包括作为皇帝权力中心的未央宫和皇后寝宫的长乐宫。长安后来成为唐代都城的基址，明清时期不再是首都，规模剧减，成为现在的西安。

百姓对秦的暴政深恶痛绝，因此，西汉统治者采用了清静无为的统治方式，甚至部分地恢复了以前的封建制度。西汉初期还存在着纷争和分裂，到文帝（前 179—前 157 年在位）时期，分裂的帝国重新统一起来，儒家经典的研究得以恢复，朝廷的尊严也因此重建。汉代早期的皇帝与匈奴时战时和，而匈奴则趁着强秦衰败，将其宿敌月氏驱赶至中亚以西，同时不断进犯中国北疆。最终，在前 138 年，汉武帝（前 140—前 87 年在位）派遣张骞出使西域，与月氏建立联系，并试图说服他们建立共同打击匈奴的联盟。由于月氏西迁，旧仇匈奴已是远邻，因此对共同抗击匈奴毫无兴趣，张骞无功而返；张骞在西域前后逗留 12 年，他发现中国的丝绸和竹木制品通过印度传入当地，返回长安后，他报告此事，这必定像后世马可·波罗（Marco Polo）或达伽马（Vasco da Gama）的旅行一样激起了公众的想像。从那以后，中国的眼光投向西方。中国人在现在的阿富汗以北的费尔干纳（Ferghana）地区进行探索活动，搜寻著名的“汗血宝马”，由此开启了一条贸易之路，将中国的丝绸和漆器带到了罗马、埃

及和大夏（Bactria）。往来商旅谈论着当地高耸入云的雪山、凶悍的游牧部落和深山里激动人心的狩猎场景。在世界的中心昆仑山上住着西王母，而与此相对，东方蓬莱仙山上则居住着东王公。

极西一带不仅仅是神话和传说之源，汉代之前，地中海东部地区和“近东”的文化已经透过大夏的游牧社会传播而来。大夏在西接触到亚历山大帝国（前356—前323），在东则与秦国保持亦敌亦友的关系。秦始皇兵马俑坑中所见真人大小的现实主义风格雕塑，以及金字塔状巨大坟丘的突然出现，都表明包括埃及在内的遥远的古代西方世界的文化和艺术的影响，而这些特质在中国本土文明之中毫无先兆。

在西汉最初的两个世纪中，从皇帝到平民百姓都痴迷于各种神异传说，这些传说故事大多保存在《淮南子》和《山海经》中，两者都是解释汉代艺术神异主题的有用资源。人们为了获得朝廷的封赏，纷纷寻找祥瑞并报告朝廷，文帝之后的每一代皇帝，特别是武帝，都宣称他们亲眼目睹了祥瑞。[1] 这些吉祥的象征包括白色麒麟、飞马、朱雀、天空落下的石头、奇光异彩和其他奇特的事情（图4.2）。宣帝时期，凤凰就出现了多达15次，而在王莽统治的短短五年内就出现多达500次祥瑞现象，显然这些仅是宣称其篡位合理性的记录。

随着汉朝的统一，一些地方性的崇拜从民间传入长安，影响了全国的巫师、术士和



图4.2　错银祥瑞纹样铜筒，每段长6厘米，西汉，伦敦 Giuseppe Eskenazi 授权。

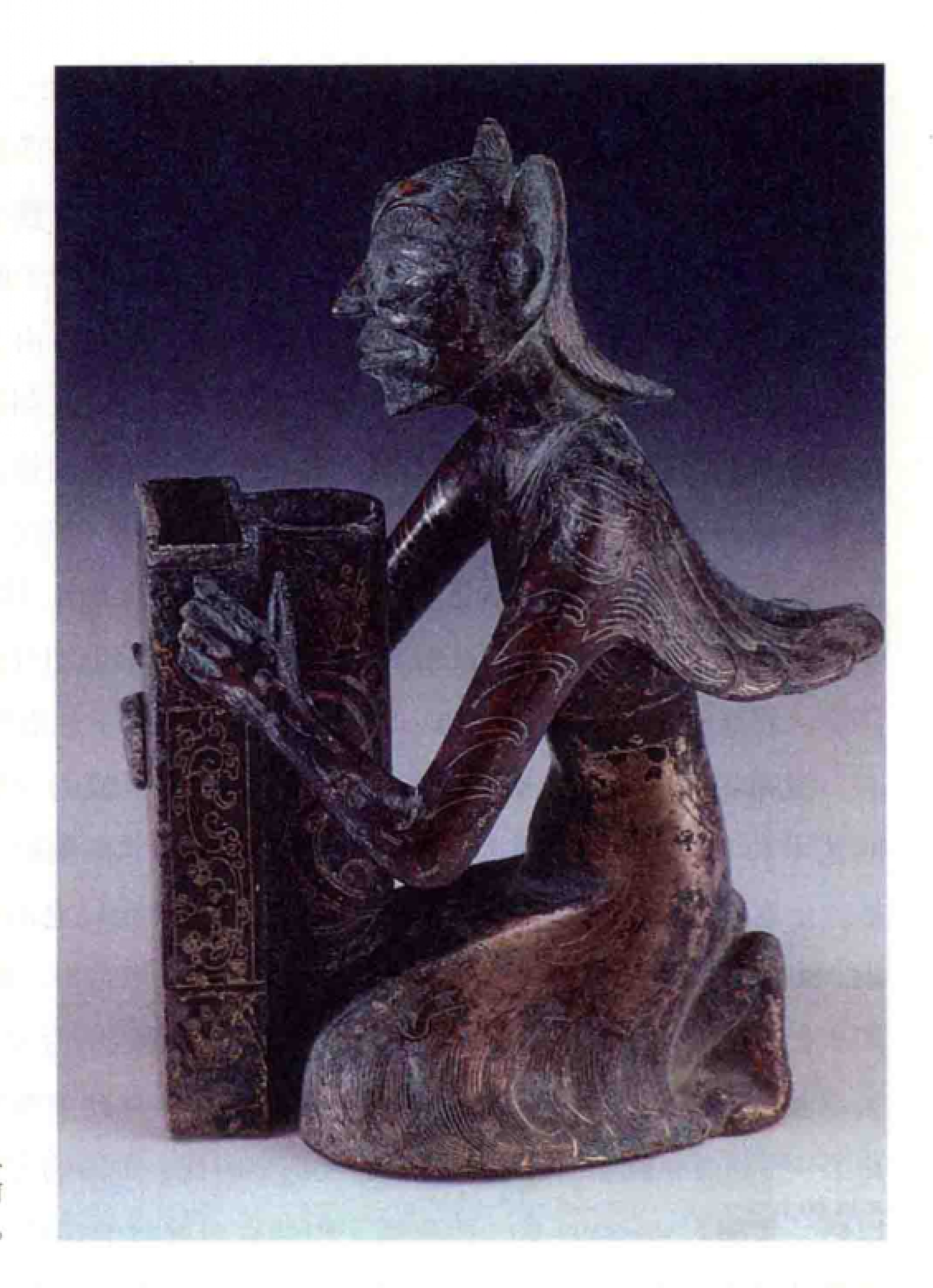


图 4.3 青铜镀金跽坐羽人像，高 15.5 厘米，出自河南洛阳东汉墓，东汉，2 世纪。

占卜者。同时，道家信徒们从山林之中寻找可以实现长生不老的仙药灵芝。儒家礼仪在宫廷学者和记录者手中得到复生。武帝本人倾向于道家，但仍然赋予儒家以独尊的地位。

汉文化中丰富多彩甚至常常是相互冲突的元素——本土的和外来的，儒家的和道家的，宫廷的和民间的——使汉代艺术极具活力，形式和主题变化无穷。汉代艺术的很多主题至今还无法准确辨识，其中最显著的代表就是 1987 年在洛阳东郊汉墓中发现的一个镶嵌金丝的青铜羽人跪像，捧着两个底座（图 4.3）。这种神异人物形象与汉代艺术中的自然主义风格形成鲜明对比，暗示了关注超自然人物形象的传统，这个传统可以上溯到商代，一直延续到六朝时期。

武帝去世时，汉代中国已经达到势力巅峰。帝国四境平安，强大的军队已经

跨越了北方草原；汉人的殖民地广泛分布在东京湾、辽宁、朝鲜和中亚一带。但是，武帝的继承者们却很羸弱，帝国的统治深受宫廷斗争的牵制，外戚和宦官的争斗导致王朝的衰败。公元9年，王莽篡位，在正宗儒家思想的托词之下展开了一系列激进的改革。如果他的改革能得到忠诚而能干的官僚群体的支持的话，也许会是中国社会和经济生活的一次革命。但是，由于侵害了既得利益阶层，王莽注定自取灭亡。25年，王莽被长安的一个商人刺杀，他的短命的新朝也随之灭亡。长安城变成一片废墟，宫殿和陵墓惨遭劫掠，长安的居民或死于战火，或濒于饥馑。汉室统治借机得以恢复和重建。东汉，或称后汉，定都洛阳，再一次征服了中亚，强化了对安南和东京湾的控制，甚至实现了和日本的历史性接触。到1世纪晚期，汉朝威名远播，此前已经远迁中亚的月氏在阿富汗和印度西北部建立了贵霜王朝（Kushan），也派遣使臣抵达洛阳。

贵霜将印度的文化和宗教传入中亚。这个地区成为印度、波斯和罗马行省的艺术和文化的熔炉，并进而通过塔里木盆地南北两侧的一系列绿洲向中国传播。至迟在西汉，中原人就已经听闻佛教，神话中的昆仑山应当是佛教中的须弥山（Meru）或印度教中的卡拉斯山（Kailas）的汉化结果。此时，佛教已经在中国生根发芽了。67年，东汉明帝梦见“金人”从遥远的西方而来，因此派遣使节去寻找，这是一个后世托古伪造的故事。但是，在此前两年，楚国太子刘英款待了一群和尚和修士，这表明，至迟在那个时代，中国确实存在僧侣团体。不久以后，张衡（78—139）的《西京赋》中就有对佛教的描述。一些学者推断早期佛教的证据出现在东汉时期，它不仅表现为铜镜的纹饰母题，也出现在四川嘉定墓葬中的粗糙石刻浮雕上（图4.4），而近年来，更见于江苏北部连云港孔望山石刻。[2]



图4.4 佛坐像，四川嘉定崖墓门楣浮雕拓片，东汉。

直到东汉覆亡之前，佛教不过是众多民间信仰之一。儒家仍然维持了官方正统地位，东汉时期，深受正宗儒家影响的学者和官僚系统急剧膨胀，其中很多人受教于太学。太学是汉武帝于前136年创立的，太学毕业生经过典籍考试，被挑选充当民事官员的候选人。这种制度一直沿用了近两千年。对皇帝的忠诚、对学术的崇尚和对古代的尊崇成为中国社会和政治生活最基本的指导方针。然而，这些理念对艺术想像力并没有多大刺激。只有在宋代，儒家得到佛教的形而上思维的充实之后，才转变为画家和诗人无限灵感的源泉。

早在西汉时期，那些身怀帝室所看重的技艺的有用之才都集中在黄门，这是遵循《周礼》描述的理想的周代官制设立的机构。其中，等级最高的是待诏，常常随侍皇帝左右。黄门中不仅包括画家、儒士、星相家，也包括杂耍艺人、角力士和吞火表演者。所有这些人都可能随时被传唤，在宫廷内表演技能。画家和画匠的较低等级者，比如那些制作和装饰宫廷使用的家具和用具的人，称为“画工”。此类似机构并不局限于宫廷之中，很多部门也有独立的制造和装饰礼器、武器和漆器的机构，称为“工官”，其中在漆器上最有名的是楚地和蜀地的工官。然而，不久之后，这种制度渐趋松弛。到东汉时期，文人官僚阶层的出现，宫廷儒家秩序的衰败以及道家思想的崛起，都导致这个无名的职业群体的重要性的减弱。到东汉晚期，知识贵族阶层和草根工匠阶层之间形成了一道不可逾越的鸿沟，对后世中国艺术的特征具有深刻的影响。

张衡和司马相如的赋文极其生动地描述了长安和洛阳的奇景幻象。尽管诗人可能夸张了长安和洛阳的美景，但我们仍然能够从中得到宫廷和官署建筑的一些基本印象。长安未央宫的大殿就超过120米长，比后世功能相近的北京太和殿正殿还要大。在长安西部，汉武帝修建行宫，行宫与未央宫之间有一条两侧由两层楼高的围墙屏蔽的长达16公里的道路。在洛阳，皇宫分布在城市的正中央，宫室之后是一个巨大的花园，花园里修造了人工湖和假山，皇帝因此置身于美妙的道家景象之中。洛阳城外的其他皇家花园规模更为宏大，里面饲养着各种珍禽异兽，有的是从帝国边远的附庸小邦进贡而来的。这里不时举行盛大的皇家狩猎活动和极尽奢侈的宴饮和娱乐活动。汉赋中详尽描绘了这些奇观异景，有的甚至有设计精妙的机关，带有野兽争斗场景的蓬莱和昆仑仙境出没于烟雾之中，而躲在城墙之上的仆从们扔掷巨石，模仿雷击的声音。山林狩猎之后往往是极其豪华的宴饮，这常常构成汉代艺术的主题。



图 4.5　甘肃玉门河仓城土砖粮仓，西汉，作者自摄。

建筑

不同于埃及人、希腊人和罗马人以石为建筑材料，中国人以木建屋，极易毁于火灾、劫掠和疏忽，因此地面上的汉代建筑基本荡然无存。但是，从最近在甘肃发现的汉武帝时期修建的延绵至戈壁的长城烽燧上，我们可以管窥当时的军事建筑的规模（图 4.5）。这个城址以附近流经的河流命名为河仓城，以芦苇席绑缚的土坯砌成，是地面残存的最大的古建筑。对于其他的建筑，我们只能依靠文献以及汉代绘画和浮雕图像了。

宫殿门口一般矗立着一对可作瞭望用的门阙（图 4.6），而在宫殿的周边分布着多层楼台，供表演、瞭望或者存储之用。当 185 年洛阳惨遭焚毁时，云台一片火海，大量绘画、书籍、文献、艺术品都付之一炬，更不用说绘制在云台内墙上的光武中兴三十二名臣画像了。这是历史上第一次记录历经整个王朝的艺术收藏最终在短短的几个时辰内毁于一旦的事件，而这种灾难在中国历史上不断重演。宫殿、高堂和宗庙都是木构建筑，它们的直檐屋顶搭建在木梁支撑的斗拱之上。木梁上绘制着色彩鲜艳的图案，而建筑的内侧墙面上就像云台一样，常常绘制壁画。当我们读《招魂》时，汉代高堂大屋的景象跃然纸上。《招魂》是一位不知名的作者召唤国君灵魂的诗篇，国君病重之时，他的灵魂已经脱离躯

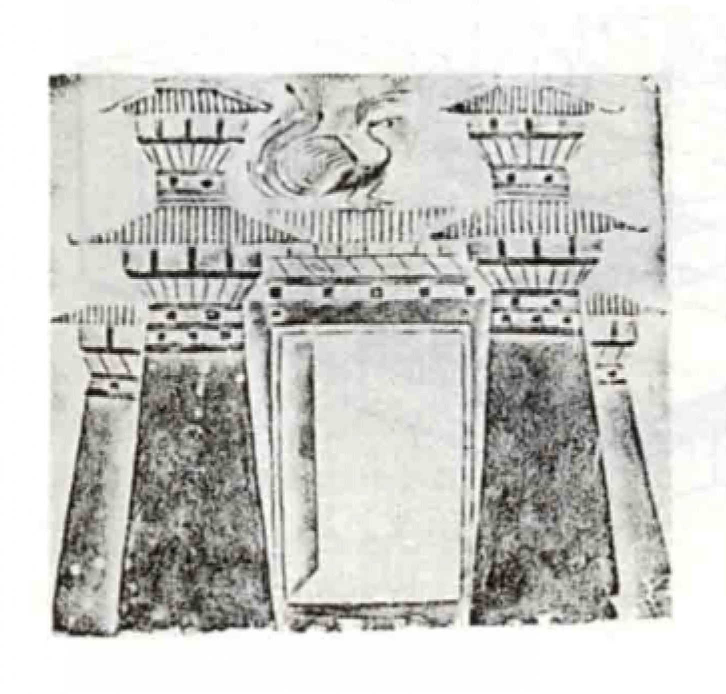
体，游走于天地之间。为了吸引他回来，招魂师如此描述了宫廷之中已经为等待他的归来而作出的种种准备：

> 魂兮归来！反故居些！天地四方，多贼奸些。像设君室，静闲安些。高堂邃宇，槛层轩些；层台累榭，临高山些；网户朱缀，刻方连些；冬有突厦，夏室寒些；川谷径复，流潺湲些；光风转蕙，氾崇兰些。经堂入奥，朱尘筵些；砥室翠翘，挂曲琼些。翡翠珠被，烂齐光些；蒻阿拂壁，罗帱张些；纂组绮缟，结琦璜些。室中之观，多珍怪些。兰膏明烛，华容备些；二八侍宿，射递代些；九侯淑女，多迅众些；
> ……
> 魂兮归来！[3]

我们对汉代建筑的大部分知识来自石质墓葬和宗祠中的浮雕和刻像。浮雕和刻像表面采用了拙朴的透视法，在两层的门楼旁，绘制了一只徘徊的凤凰（图 4.6），作为和平和南方的象征。很多墓葬浮雕常常展现礼制和社会活动，其中最生动的作品是见于四川的宴饮生活浮雕，浮雕中的男女主人和客人都坐在地上的草蒲团上（图 4.7），和今天的日本人一样。墓葬中还发现人们居住的简陋农

图 4.6 ↓　阙，四川墓葬砖雕拓片，高 41 厘米，汉代，现藏于成都博物馆。

图 4.7 →　宴乐，四川墓葬画像石，高 39.5 厘米，东汉，现藏于四川省博物馆。





舍、谷仓，甚至猪圈和守夜人的茅屋等粗糙但生动的陶制模型。

中国历史上的其他时期都没有像东汉一样在普通人的墓葬上也如此奢侈。在明帝的倡导下，力所能及的人都不惜斥资表达孝道。大量东汉墓葬被发掘。尽管大部分墓葬在东汉末年被盗掘，但保留下来的墓葬形式仍然显示出区域风格的多样性。在东北和朝鲜的边疆，墓葬是方形或长方形的，顶部覆盖石板，或者用砖围成券顶，看起来像蜂巢一样。山东的墓葬常常也是石质的，墓室陷于地面之下，在墓葬之前有供奉死者的祠堂。就其平面而言，沂南发现的一座墓葬与常人居住的空间没有什么区别，包括厅堂、寝室和庖厨等结构（图 4.8）。在四川，大部分墓葬都是砖砌券顶结构，砖的内侧常常模印生活场景浮雕。

由于楚文化在汉代经历了重要的复兴，楚地的墓葬或者是长方形墓室，有的有砖砌券顶，或者是竖穴土坑墓，包含了多重棺椁结构，棺内各厢常常用来摆放供奉品，厢外是多重髹漆木棺，图 4.9 中从未被扰动的长沙马王堆轪侯夫人墓就是范例。[4] 内棺周围分别填埋了食品、衣物、俑、礼制和日常生活用品，以及本章稍后将讨论的招魂幡（图 4.30、图 4.31）。所有随葬品皆登记在长达 312 片的竹简遣册上。考虑到马王堆汉墓的随葬品淹没在地下水中长达两千年，其保存状况之好令人咋舌，不仅因为从来没被盗掘过，棺椁之外厚厚的白膏泥和木炭层也使整个墓葬和随葬品免于腐烂。

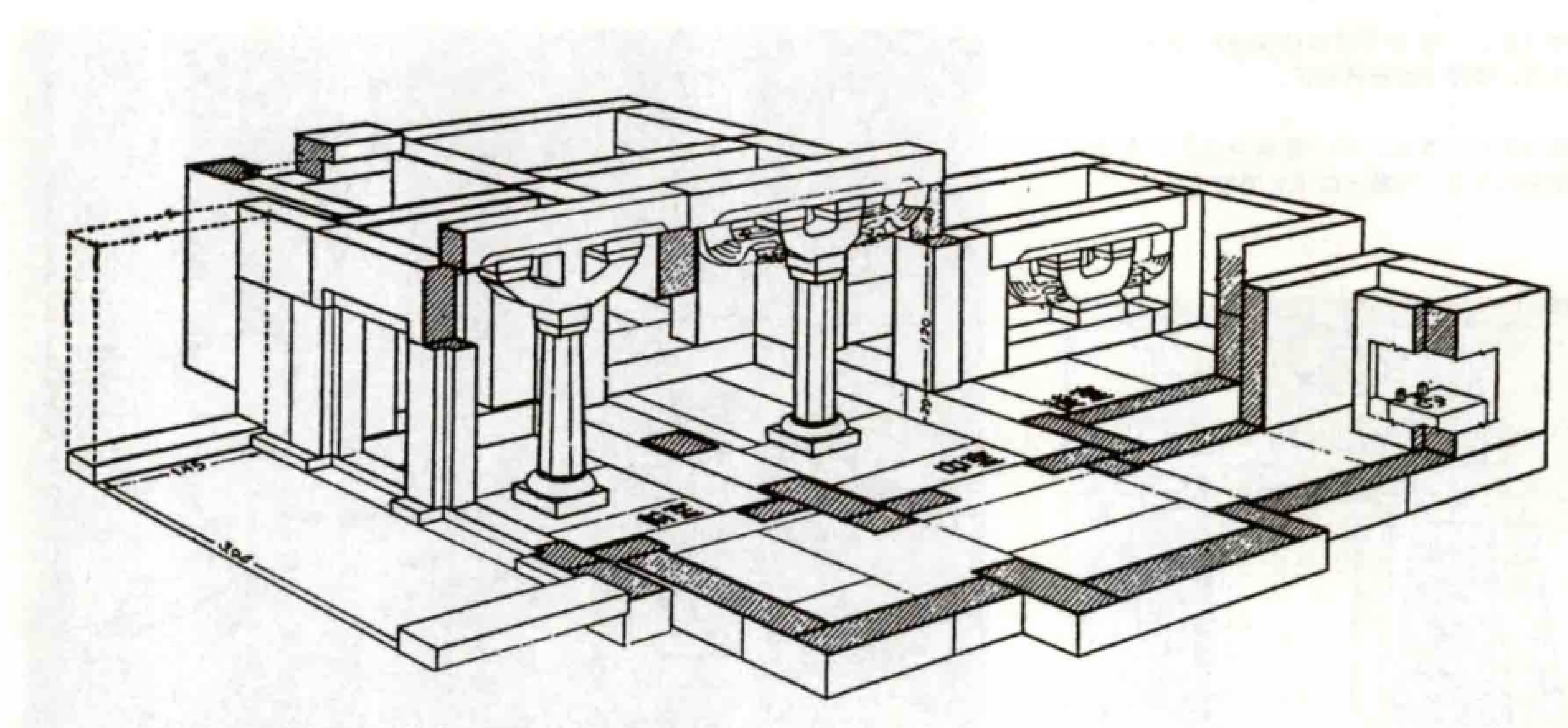


图 4.8　山东沂南石室墓透视图，东汉。

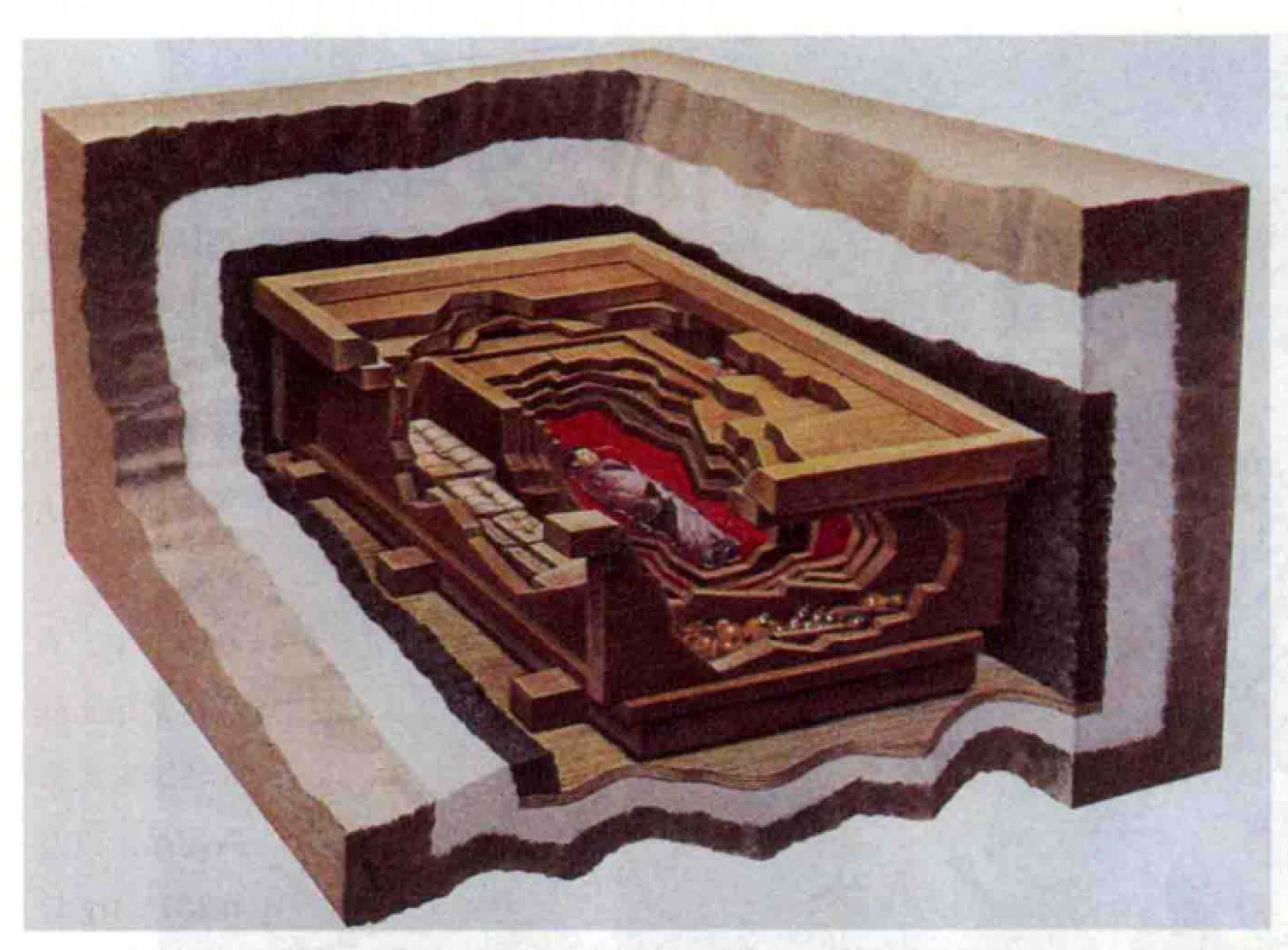
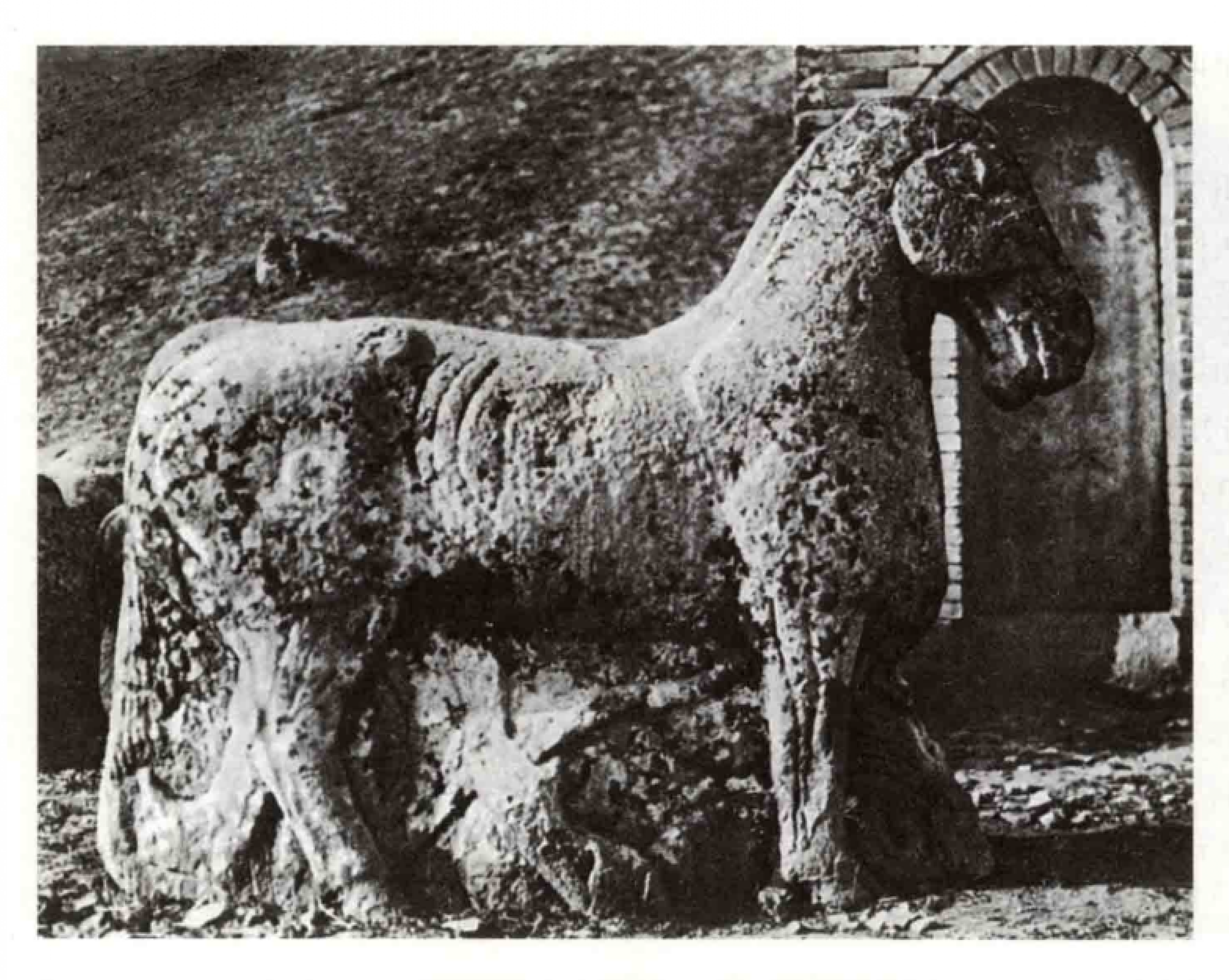


图 4.9　湖南长沙马王堆汉墓示意图，显示多层墓葬填土、墓坑和三层棺椁，西汉，David Meltzer 绘，版权归美国国家地理学会所有。

雕塑和装饰艺术

中国发现的最早的纪念性石刻的年代在西汉时期，明显落后于其他主要文明，同时也暗示纪念性石刻的出现可能受到来自西亚的影响。陕西咸阳附近的一座人工土丘被认为是西汉霍去病的墓葬——寿岭，霍去病死于前 117 年，他的生命虽然短暂，但在抗击匈奴上战功卓著。坟丘周围放置了一些真人大小但刻制粗糙的动物和神兽形象，现在已经专门辟为博物馆予以保存。其中最著名的是一匹战马的雕像，威风凛凛地踏住一个摔倒在地、试图射杀它的野蛮人（图 4.10）。整组造型气韵生动但雕刻却很低浅，好像两幅浮雕拼合而成。实际上，它的厚重扁平的处理方法看起来更像在伊朗塔吉布斯坦（Taq-i-Bustan）地区所见萨珊浮雕类型（Sasanian Reliefs），而与中国早期艺术大相径庭。很多学者已经指出，用这样的一组石像来纪念一位功业建立在抗击匈奴之上的中国将军是再恰当不过的，因为中国人就是从敌人那里学会了饲养石刻中出现的战马，并用来有效地打击敌人。



早期中国的墓葬并没有纪念性雕塑。1世纪汉明帝时期，礼制发生了显著的变化，即将以前在墓园之外进行的祭礼迁移到墓葬之中，因此墓葬成为世俗权力和祖先崇拜的交汇点。墓葬前面建有祭殿，而祭殿之外有神道，神道两侧是石刻人像和动物像，这个传统一直持续到19世纪。神道构成了现存的前现代时期中国纪念性雕塑的主体。[5]

西汉时期的石刻非常粗糙，工匠们可能还没有完全掌握圆雕技术。他们更习惯于用陶土作坯制造雕塑。将陶俑放置在墓葬内或旁边作为生人的替代品的传统在战国时期就已经很普遍，到汉代则更为流行。随葬陶俑的数量跟死者的身份密切相关。1975年在秦始皇陵东侧的一个随葬坑内发现的数量众多的陶俑达到了这种艺术形式的顶峰。其中单单一个坑就有6000名真人大小的战士和马匹形象（图4.11），甚至还有战车。附近的其他小坑也包含了类似的陶俑。每个陶俑都是单独制作的。陶俑的腿部是实心的，用来支撑空心的躯体，手和头是单独制成后拼合而成的，拼合后表面涂抹细泥形成比较细腻的皮肤，在进行表面加工时已经使用了专门的工具（图4.12）。陶俑中的官员和重装武士都佩带了闪闪发光的铜剑，有的陶俑甚至带有工匠和主管官员的印章。1980年，在秦始

图4.10 ↖　马踏匈奴石像，出自霍去病墓，高188厘米，西汉。

图4.11 ←　马俑和骑兵俑，出自陕西临潼秦始皇陵东侧1号坑，真人大小，秦代。

图4.12 →　跪姿射手俑，出自陕西临潼秦始皇陵东侧1号坑，真人大小，秦代。



皇陵西部又发现了一个比较小的随葬坑，坑内放置了镶嵌金银的青铜马车、马和车夫，大小约为实物的三分之一（图 4.13）。[6] 自此，随着考古学家越来越接近秦始皇陵，越来越多的随葬坑重见天日，其中之一出土了石质铠甲。由于过于沉重而无法穿着，这些铠甲可能是礼制用品。

西汉时期在墓葬中放置陶俑的习俗并没有从帝室扩展到民间。西汉时期景帝（前 156—前 140 年在位）陵墓周围的随葬坑中发现了风格截然不同、数量也远少于秦始皇陵兵马俑的汉俑（图 4.14）。这些汉俑都是年轻男性或男童，全身





图 4.13 ↑　青铜车马，三分之一实物大小，出自陕西临潼秦始皇陵东侧 1 号坑，秦代。

图 4.14 ←　陕西咸阳西汉景帝阳陵出土陶俑，高 62 厘米，西汉，现藏于陕西考古研究所。

图 4.15 ↗　错金银青铜犀牛，长 57.8 厘米，高 34 厘米，出土于陕西兴平，前 3 世纪，现藏于中国国家博物馆。

图 4.16 →　望楼，陶质带绿釉，高 120 厘米，东汉，现藏于多伦多皇家安大略博物馆。



裸露，双臂缺失。这些木俑表现出来的生动而精致、浑然天成的结合显示出汉代艺术的提高，这在俑上是不多见的，而更多地体现在诸如图 4.15 的犀尊等青铜器上。青铜犀尊曾经遍布错金银卷云纹，但已荡然无存，一对玻璃眼珠尚保留至今。尽管镶嵌银丝已经不见了，这件 1963 年出土于西安的艺术杰作仍然成功地展现出秦汉艺术是如何将高度现实主义风格与表面装饰结合在一起的。

到东汉时期，墓葬的奢侈之风已经扩展到所有有能力承担这等开销的人群，甚至部分供不起的人群之中。因此，在东汉墓葬中我们发现了各种类型的明器，包括仆从、护卫、农夫、乐人和杂耍艺人，可能这些都是死者生前根本没有能力享有的。墓葬中还有顶部有飞鸟盘旋的谷仓。甚至还出现了高达数层的望楼（图 4.16），其横梁和立柱不是在陶土中

雕刻出来，就是涂抹成红色表示。中国南方墓葬中的房屋和谷仓都是干栏式结构，和现在东南亚所见的形式完全一样。农夫所畜养的动物以一种不加修饰的现实主义风格制造出来。四川墓葬中的看家狗采取蹲踞姿势，显得异常凶猛；而那些出自长沙的则抬着头，微微呼吸，它们是如此精美以至于观众似乎都可以听到它们的鼻息声。这些形象是我们了解两汉时期中国的日常生活、信仰和经济生活的非常有价值的资源。1969 年于山东济南发掘的一座西汉墓中出土了一个表现乐伎场面的陶盘，上面塑造了乐师、舞者和杂耍艺人的形象，这些形象也常常出现在墓葬和祠堂壁画之中（图 4.17）。当时中国与海外的交流可见一斑。四川一座墓葬中所见到的青铜摇钱树的陶基座上装饰了浮雕大象纹饰（图 4.18），其形象所表现出来的极具活力的自然主义倾向在其他汉代石刻中几乎没有见到，让人不禁想起印度北部萨纳斯（Sarnath）地区的石柱柱头纹样。

除了少数汉代雕像是单独制成的外，绝大部分雕像都是采用模范法批量生产的，尽管造型简单但生韵和神采毫发不爽。由于长沙的陶土质量低劣而釉彩容易剥离，所以明器常常用彩绘木头制成，和当地墓葬中发现的丝绸和漆器一样，木质明器经历多个世纪之后仍然保存完好。

汉代艺术中最具震撼力的文物之一是墓葬中出土的青铜人物形象。中山王刘胜妻子窦绾的墓葬中就出土了一件特别精美的青铜镀金长信宫灯，宫灯采用跪坐女仆的形象，她的长袖实际上就是油灯的吸管（图 4.19）。另外一个更具活力



图 4.17　彩绘陶塑乐人，高 67.5 厘米，出自山东济南汉墓，西汉。



图 4.18← 陶座青铜摇钱树，高 105 厘米，发掘于四川彭山县，东汉，现藏于四川省博物馆。

图 4.19↑ 青铜镀金长信宫灯，高 48 厘米，可能制作于前 173 年，出自河北满城窦绾（前 113 年去世）墓，西汉，现藏于河北省考古与文物研究所。



图 4.20　青铜马踏飞燕像，长 45 厘米，出自甘肃武威雷台汉墓，西汉。

的例子是 1969 年于甘肃雷台东汉墓葬中发现的青铜马踏飞燕形象（图 4.20）。马好像在飞跃，它的一个蹄子踩在一只展翅欲飞的燕子身上。飞马对汉代帝王和汉代艺术而言是一个重要的吉祥符号。同时值得玩味的是，成帝（前 32—6）的一个擅长跳舞的嫔妃也叫飞燕。

尽管石刻浮雕的做法可能来自西亚，但是，到东汉时期，石刻艺术已经完全本土化。石刻浮雕画像几乎见于中国每个角落。其中最广为人知的是四川渠县

发现的年代在2世纪的沈府君墓前一对石阙上的动物和人物形象（图4.21）。石阙本身仿制木阙而成，横梁之间为高浮雕神人形象，四角蹲坐着代表戎狄的承重人物形象。横梁之上，四面均雕有制工精细的鹿和猎鹿人。沈府君石阙上最为传神的形象是一个裸体箭手，这个形象目前没有照片保留下来，但1914年法国探险家和诗人谢阁兰（Victor Segalen）在探访该地时绘制了一幅精彩的速写（图4.22）。[7]

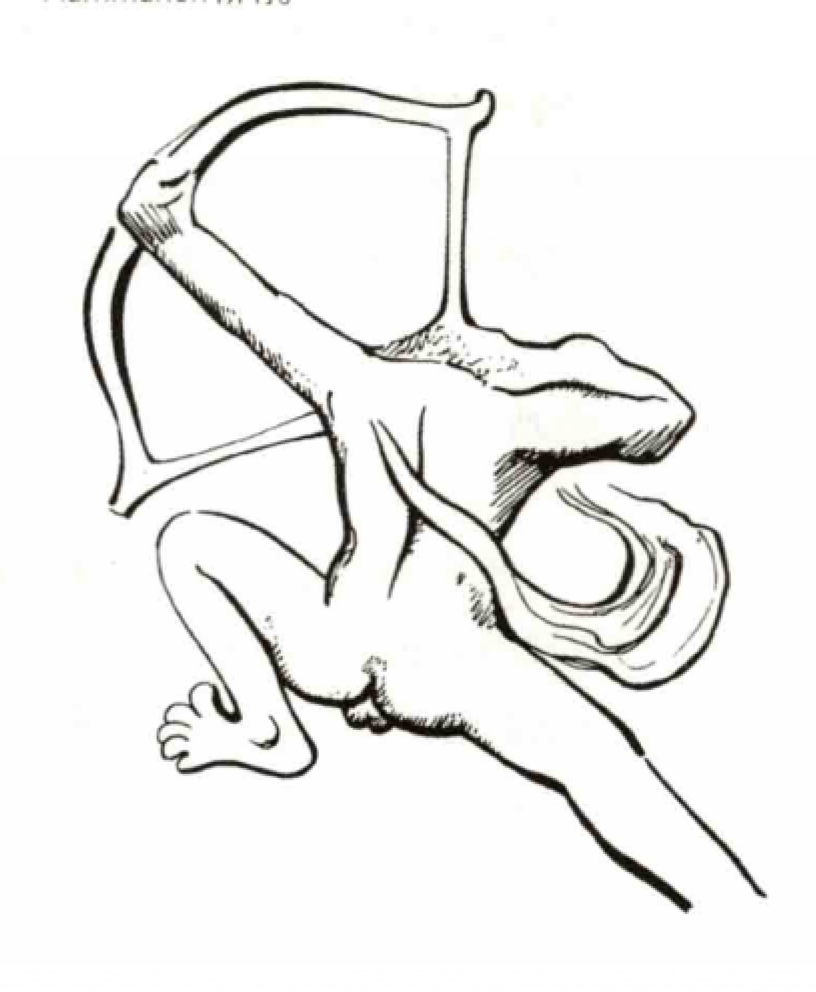
尽管几乎所有汉代艺术母题都已经转化为浮雕题材，但是，汉代的浮雕并不是真正的雕刻艺术，它只不过是在扁平石板上的平面雕刻，或者是平面浮雕和一些赋予其质感的背景的组合。这些石板保留了业已丧失的东汉时期墓葬壁画的绝大部分主题甚至部分构图形式。它们不仅生动地提供了那个遥远时代的日常生活场景，同时也清晰地显示了不同地区的风格差异。因此，我们可以轻易地辨认出哪些是山东石刻中所特有的典雅尊贵的因素，哪些是河南南阳一带石刻的奢靡之风，以及哪些是遥远的四川所表现出来的原始活力。汉代之后，中国日益成为一个统一的文化体，大部分区域特征都消失了。

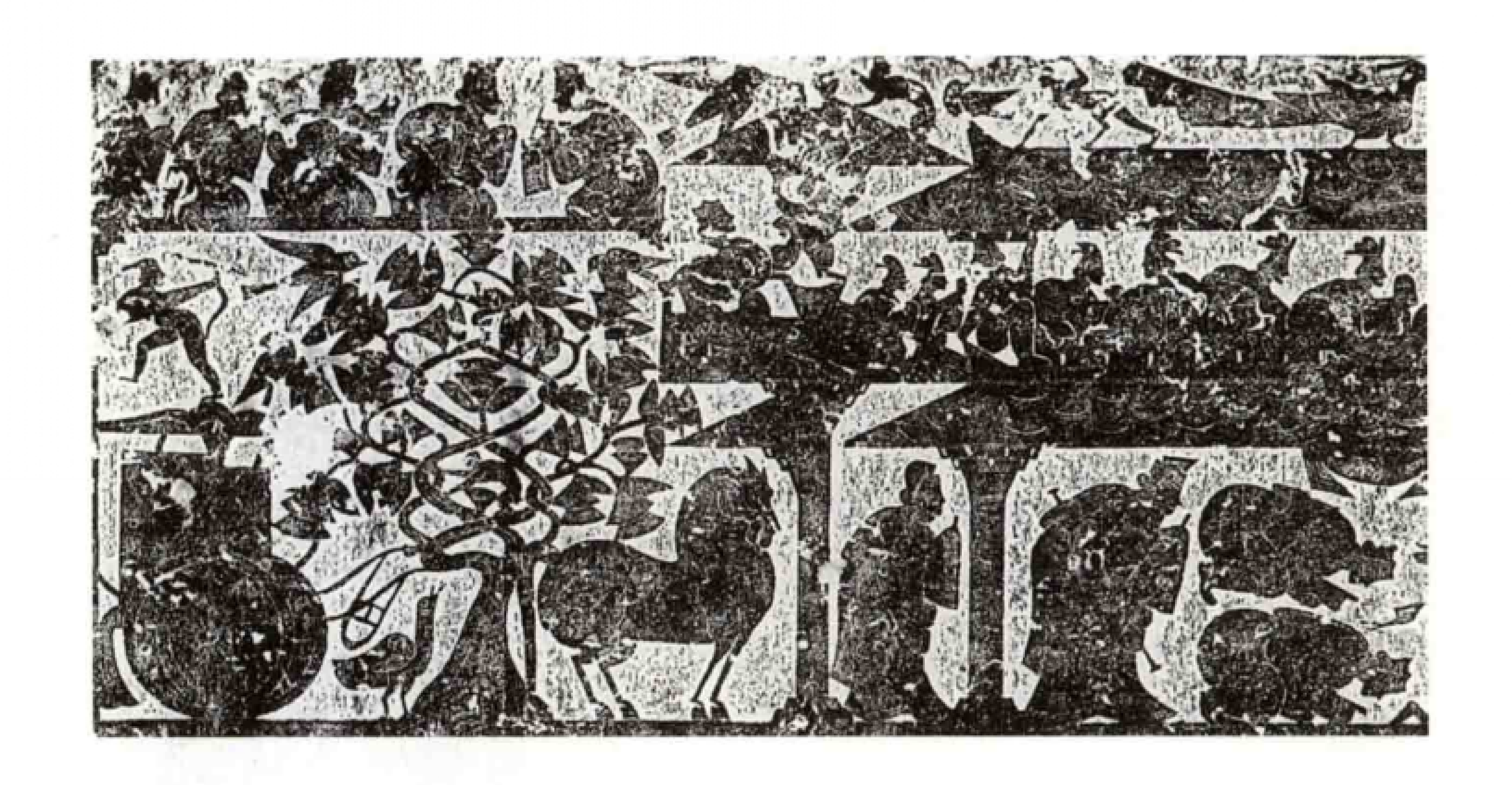
矗立在墓葬前的石室祠堂常常装饰着一些雕刻图样，其中最著名的是山东肥城孝堂山石刻和山东西南部嘉祥武梁祠石刻。武梁祠目前已荡然无存，根据石刻铭文可以推测出其年代在145—168年。武梁



图4.21↑　石阙，出自四川渠县沈府君墓，汉代，谢阁兰1914年拍摄，版权归巴黎Flammarion所有。

图4.22↓　裸体射手，谢阁兰根据沈府君墓石阙绘制，汉代，版权归巴黎Flammarion所有。





祠石刻表现了汉代艺术中和谐自然的神韵，儒家思想、亦真亦幻的历史事件、道教的神话观、祥瑞以及民间传说都巧妙地糅合在一起。在武梁祠的浅浮雕上，我们可以看到东方的东王公和西方的西王母，传说中孔子和老子的会面，以及古代圣王、孝子和节妇形象。祠堂石刻中，秦始皇打捞九鼎的讽刺故事是颇受欢迎的题材。

武梁祠中部的下栏浮雕为朝贡场景，和当时朝见汉帝别无二致。[8] 而祠堂左室中的一块浮雕局部（图 4.23）上显示大腹便便的官员向一个人物行礼，而这个人物身处画面右侧之外，已不可见，画面左侧是传说中的扶桑树，十只代表太阳的赤乌正在灼烤大地，传说中的英雄后羿在树上射杀了其中九只。画面上部是紧张忙碌的宫廷妇女们，而猴子、鸟和其他带有吉祥意味的动物穿插其中。在这种场景下，死者很容易从他曾经生活的世界过渡到灵魂的世界中去。

绘画

毫无疑问的是，汉代墓葬浮雕无论在风格还是内容上都深受同时期高堂和宫殿中绘制的壁画的影响，只是大部分汉代壁画已经消失了。离武氏家族墓地不远的地方有由汉武帝的弟弟建造的灵光殿，诗人王延寿在武梁祠竣工之前几年，曾如此描绘灵光殿壁画的辉煌："神仙岳岳于栋间，图画天地，品类群生，杂物奇怪，山神海灵。写载其状，托之丹青，千变万化，事各缪形，随色象

图 4.23 ← 山东嘉祥武梁(151 年去世)祠画像石的后羿、扶桑和拜谒图像拓片



图 4.24 → 模印湖岸弋射和收获图，高 42 厘米，出土于四川广汉，汉代，现藏于成都博物馆。

类，曲得其情。”[9]

画中场景只堪追忆，因为建筑早已化作灰烬。但是越来越多的彩绘墓的发现使我们有机会一睹汉代平民阶层壁画，很多壁画用生动的自然主义风格描绘了农村庄园的日常生活，与罗马时代晚期英国自给自足的庄园经济形态大体相当。然而这些壁画却极难复制，已发表的摹本多有臆想成分。在四川广汉的汉墓中出土的画像砖上，我们同样发现了自然主义风格。其中一块画像砖上描绘了井盐工人通过竹管吸卤，将卤水提升到山坡上晒卤的场景，这种晒盐方法在四川一直沿用到 20 世纪。而在另一块画像砖上(图 4.24)，地平线将画面分成两个部分。下部是人们在水稻田里收割，有人为他们送来午餐。在地平面以上，两个猎人蹲在河岸边射杀飞起的野鸟，箭上绑缚着绳索，湖岸不断后退，消失在迷雾之中。猎人身后有两棵秃树，水面之上有鱼和荷花，野鸟在迅速地向远处逃遁。这个生动的场景表明，在东汉时期，四川的工匠们已经开始考虑如何解决图像中的深远问题了。

另一种解决这个问题的方法就是完全忽略场景。辽宁发现的一处墓葬壁画描绘了一群匆匆忙忙参加葬礼的宾客(图 4.25)。画面上没有地面，没有任何场景的暗示，但我们仍然能够从一个俯瞰的角度觉察到在空旷的原野上，马车夫和马车疾驰而过。这个画面表明，至迟在东汉时期，画家已经掌握了由右向左的读画顺序和超越真实画面的空间延伸感，这些都是以后中国长卷画作的基本特征。

然而，山水画只是装饰宫殿和宗庙的汉代壁画中的次要部分。大部分壁画主



图 4.25 葬礼宾客图局部，东汉。



图 4.26 交谈图局部，高 19 厘米，出自河南洛阳，东汉，现藏于波士顿美术馆罗斯收藏（Denman Waldo Ross Collection），卢芹斋捐赠。

题跟儒学相关的。《汉书·霍光金日磾传》中记载："日磾母教诲两子甚有法度，上闻而嘉之。病死，诏图画于甘泉宫，署曰休屠王阏氏。日磾每见画常拜乡之涕泣，然后乃去。"[10]《汉书·郊祀志》也记载了汉代皇帝对道教的信仰。汉武帝就曾在甘泉宫中建造了一座高塔，塔内绘制了天、地、泰一、诸鬼神的画像。

如果我们用一种更有人情味或更轻松的方式来说的话，现藏于波士顿美术馆的教谕图像是绘制在墓前祭殿山墙上、按照一系列显赫的头衔所组成的人物画像。其中一个场景是斗兽，另一个场景则是在兴致勃勃交谈的人物形象（图 4.26），席克曼（Laurence Sickman）教授指出第三个场景是前 9 世纪贤后姜氏的故事：姜氏摘除身上的珠宝，自愿投入监牢，以此抗议国君的荒淫无道，最终使国

君觉醒，改邪归正。所有的人物都是用流畅敏锐的中锋形成的长线条画成的，人物均为站姿，举止雍容，男人们在严肃地讨论问题，而女人则闲适优雅，似乎正在聆听一件乐事。有这么多气韵生动、引人入胜的人物相陪伴，墓室中的死者将是多么欣慰！



图 4.27　甘肃放马滩隶书汉简，照片版权归刘正成所有。

书法

在第二章中，我们已经观察了书写艺术如何从尚未破译的新石器时代陶器符号发展成汉代书风。书法的发展受惠于纸的发明。适于书写的纸是东汉中常侍蔡伦于 105 年呈献给皇帝的。到东汉末期，字如其人的观念已经深入人心。在随后的两个世纪中，见诸书法、诗歌和肖像画的揭示自我的艺术形式也反映在人物画上，对人物画的关注不仅集中在头衔上，而更关注其个性和性情。

汉代末年，书体不仅包括隶书（图 2.44），也包括更显急就的行书和字体连绵的草书。正如现存最早的书法艺术文献——东汉时期赵壹所著《非草书》所示，书家也不是一概认同这种无羁的书写方式。班宗华欢快地将其译作“a pox on the cursive scripe”。不过，遗憾的是，汉代草书甚至连可靠的摹本也无一存留至今。

也许过度自由倾向激发了《笔阵图》的写作，确立了握笔的正确姿势和八种基本笔画形式。这个文献被假定出自神话人物卫夫人或者 3 世纪伟大的书法家王羲之，但是有的学者质疑《笔阵图》是后世伪作，此类指南出现年代甚晚。

直到东汉覆亡，强调水平方向笔画的方笔隶书都是毛笔书法的标准字体，一如马王堆轪侯墓随葬遣策 312 枚竹简和众多汉碑所示（图 4.27）。但是，到 3 世纪，隶书就不再流行。我们将在第五章详述。

漆器和相关艺术

在漆器的装饰上，中国的工匠们充分显示了赋予其主题以活力和动感的能力，其中四川漆工尤为著名。蜀和广汉工官的产量已经相当突出，1世纪的《盐铁论》就提到，当时的富裕阶层，每年在漆器上耗费多达500万铜钱。尽管需求甚巨，但是大量漆器是为出口生产的。朝鲜平壤附近的乐浪汉墓中甚至发现了产自四川的漆碗、杯和盒，上面刻有前85年到71年的纪年。

更著名的是发现于乐浪彩箧冢中未具年的彩箧。盒子顶部绘制了孝子、贤君、昏君和古代圣贤等多达94个人物（图4.28）。所有人都坐在地板上，但是为了避免单调，工匠们运用技巧让他们向左或向右侧倾，相互之间比画各种手势，看起来像在进行一场激烈的讨论。即使在如此拥挤的空间里，我们仍然可以体察到不同人物的个性，人物与人物之间的心理关联，就像图4.26所示波士顿壁画一样。其他诸如碗和盘等漆器装饰了自战国时期漆器和镶嵌青铜器的纹饰发展而来的卷云纹和涡纹，以保存在长沙的饱水环境中的精品为最显著的代表。到了汉代，涡纹变型成为火焰状纹饰（图4.29）。腾飞的凤鸟形纹饰使火焰纹转化成云纹，与虎、鹿、猎人等纹饰结合在一起时，火焰纹又转化成山形。代表小草的小竖线和涡纹上生长出来的小树强化了这种变型。它们并不是以描绘

图4.28 ↓　乐浪汉墓漆箧孝道图，人物高5厘米，现藏于首尔韩国国家博物馆。

图4.29 →　带盖漆方壶，高50.5厘米，出自长沙马王堆汉墓，西汉，现藏于湖南省博物馆。





现实风景为目的，事实上，工匠们以漩涡纹为基本形态来描绘自然界存在的所有事物。添加寥寥几笔，它就变型为云纹、水波或者山纹，本身的韵律却毫不减色。因为其形式完全依着艺术家之手的自然而流畅的动作，它本身就表达了自然的韵律。

从我所描述的图像艺术类型中，我们可以想见汉代绘画精华的模样，因为当时纸张仍然处在原始发展阶段，绘画主要见诸丝帛或者麻布。西安附近的汉墓中就发现了包裹铜镜的麻布碎片，我们知道，直到东汉时期的105年，掌管上房的宦官蔡伦才向朝廷呈奉了用植物纤维制成的改造后的纸张。尽管如此，在相当长的时间内，纸张仍然没有为艺术家所用，绘画继续以绢丝为主要载体。人物画从属于经学或史学，甚至包括更神奇、更曼妙的诸如《淮南子》和《山海经》之类的插图，而风景画则是那些以都城、宫殿、皇家苑囿为主题的诗赋的插图。

长期以来，人们认为中国画的挂轴形式是由印度随佛教传入的，因为这种形式的最早的例子是发现于敦煌的唐代佛教幡帜。然而在长沙城外的马王堆轪侯夫人及其儿子的墓葬中发现了两件T形帛画，覆盖在内棺中包裹的尸体之上，比其他所有中国立轴绘画至少要早一千年，因此，毫无疑问，这种艺术形式就是中国本土的。在墓葬遣册中，帛画被称为“裴幡”，可能被认为能够携带死者的灵魂遨游天空，它们描绘了地下、人间和天上的景象，而且每一幅都包含了死者形象和祭祀场景。[11] 在图4.30和图4.31的“裴幡”局部中，我们看到亲属跪在灵台两侧，而轪侯夫

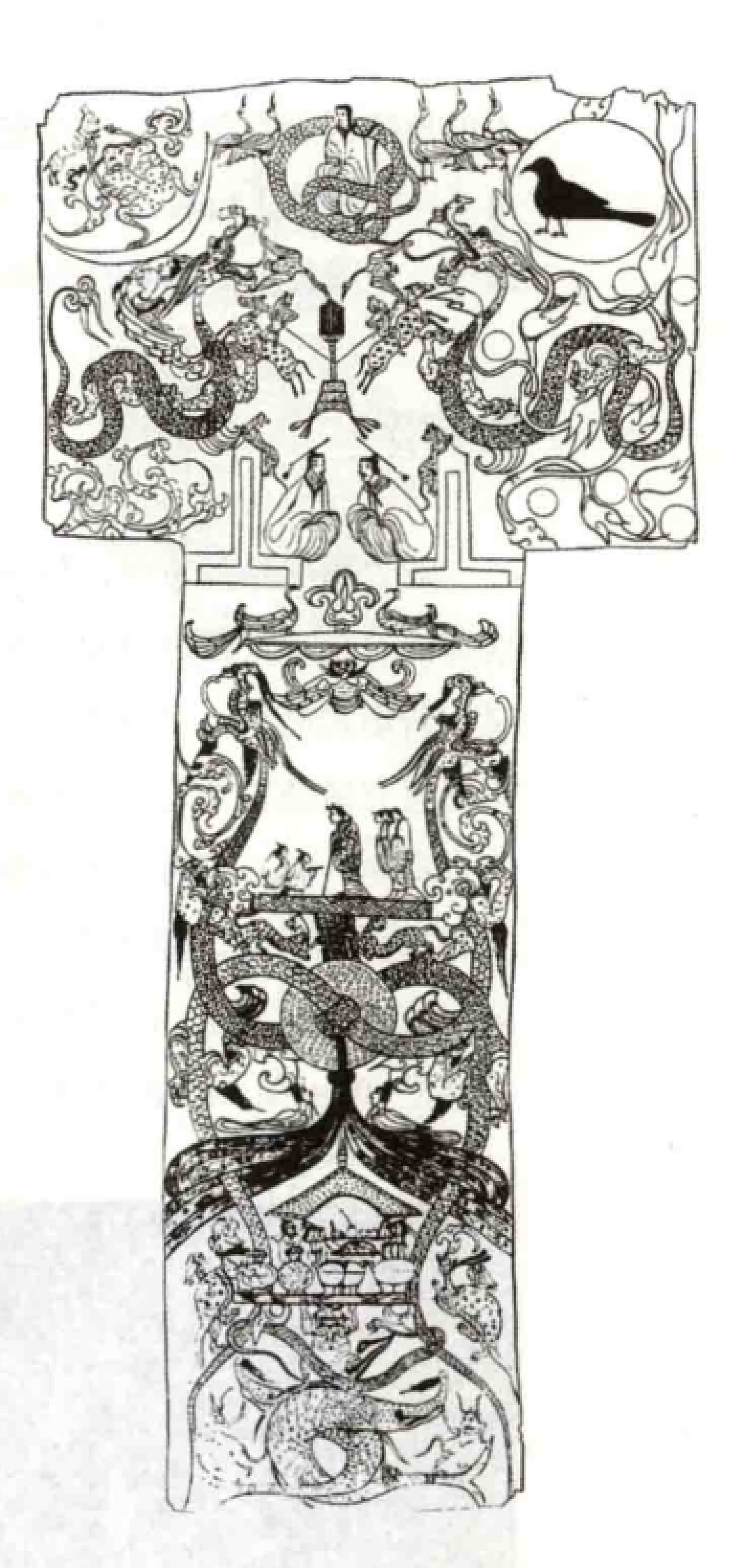
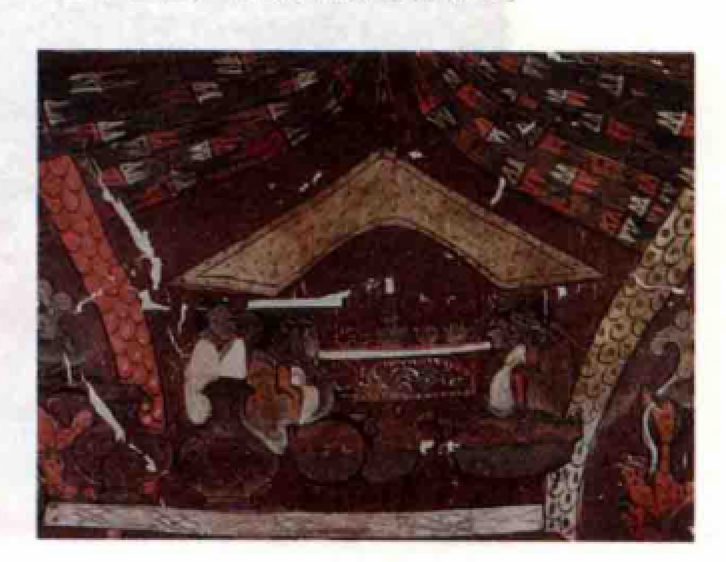


图4.30↑　裴幡线图，高205厘米，出自长沙马王堆汉墓，西汉，现藏于湖南省博物馆。

图4.31↓　图4.30裴幡献祭场景局部，高26厘米，西汉，现藏于湖南省博物馆。



人的尸体则躺在架上，已经包裹着埋葬时将穿戴的衣服。墓葬内也悬挂了大型帛画，描摹宫廷和家庭生活、狩猎和宴乐场景，以及一张精确的轪侯统治疆域的地图。地图显示，现在的湖南和广东大部分地区都在轪侯统治之下。

青铜器

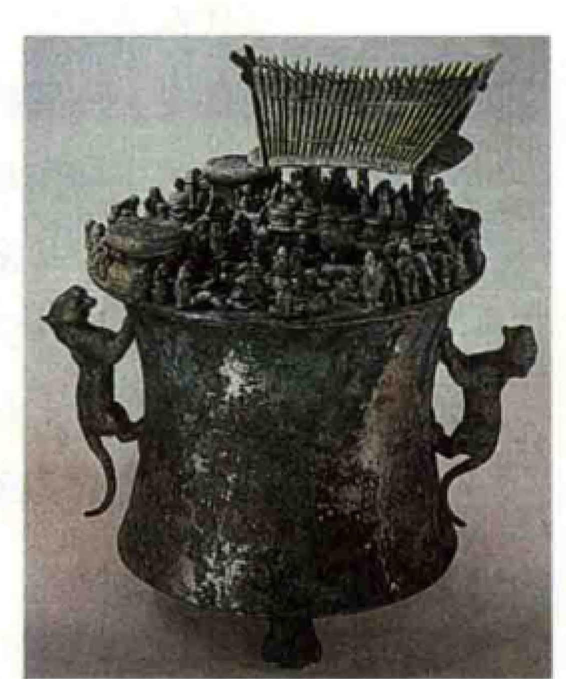
随着周王室的衰落，传统礼仪被摒弃，因此，两汉青铜器虽然也用于祖先崇拜，但是绝大部分都是实用或装饰用具，与商周青铜器的用途截然不同。两汉铜器形式简单，多为功能性器物，最常见的铜器是深腹盘和壶，这些铜器表面常常有错金银装饰。与礼制有密切关系的青铜器是博山炉。博山炉是一种模仿有动物、猎人和树木等浮雕形象的仙山的香炉，底部装饰东海海面波涛，仙山的每一个山峰上都钻孔，以便香气、烟雾能从中溢出，象征着从仙山散发出来的云气。事实上，按照中国传统观念，所有的山脉和自然事物都是有生命和能“呼吸”的。图 4.32 就是在以出土玉衣（稍后讨论，见图 4.41）著称的汉武帝弟



图 4.32　错金青铜博山香炉，高 26 厘米，出自河北满城刘胜（前 113 年去世）墓，现藏于河北省博物馆。



图 4.33　鼓形青铜贮贝器顶部祭祀场景局部，直径 34 厘米，出自云南江川李家山，滇文化，前 3—前 2 世纪。



弟刘胜夫妇的墓葬中发现的错金博山炉。

中国西南边疆有着比北方和西北游牧民族更原始的文化。近些年来，在昆明以南 80 公里的江川一带的墓葬中发现了青铜兵器、礼器、金器和玉器。最为奇特的是装满海贝的铜鼓形贮贝器，图 4.33 就是贮贝器的上半部。铜鼓形贮贝器上熙熙攘攘的人群正在举行祭祀活动。用于祭祀活动的铜鼓有的形体非常巨大，也有成组小型铜鼓同时放置在排屋平台上，这种排屋至今在东南亚大陆地区和苏门答腊岛一带仍很常见。

从中国文献中我们得知，这些墓葬是非汉文化或族群的统治者的墓葬，汉文文献称之为"滇"。直到汉代，它们都在遥远的边陲独立地发展着。石寨山铜鼓上的现实主义意味的形象和汉代中国墓葬人物有相似之处，但是无论在技术还是纹饰上，石寨山青铜艺术与中国西南地区少数民族青铜艺术更为接近，和越南北部的东山青铜文化也密切相关。

汉代墓葬中已经出土了大量的青铜用具，包括车马器、铜剑、铜刀、青铜用具和带钩。其中相当数量的青铜器镶嵌金银、绿松石或玉，甚至弩机也常常采用镶嵌工艺使其看来更像一件艺术品。有的纹样设计显示出深受鄂尔多斯动物

形风格的影响，而鄂尔多斯的动物形风格进而受到更北的草原地带风格和现实主义特征糅杂的影响。

铜镜

汉代铜镜延续了战国时期洛阳和寿州的铜镜传统。寿州蟠螭纹铜镜在汉代变得更加复杂而拥挤，龙身往往用双线或三线勾勒，而背景则是交错曲折纹。另外一组也主要发现于寿州的铜镜遍布涡纹，有时在涡纹上附加一层可能与星象学相关的海贝状多点纹饰。最引人注意的，也最可能蕴含象征意义的是 TLV 纹铜镜。尽管 TLV 纹在前 2 世纪就已经施加于铜镜背面，但是制作最精良的 TLV 纹铜镜出自从王莽时期到 100 年前后的洛阳地区。

典型的 TLV 纹铜镜（图 4.34）中间有一个方形小台座，上有一圆钮，圆钮周



图 4.34　TLV 纹铜镜，直径 20.3 厘米，汉代，原属麻省彼得维尔收藏（Raymond A. Bidwell Collection）。

围有12个小钮钉，区分出12个方位。TLV形纹饰构成了一个圆圈，其中装饰了动物形图案。事实上，整个镜面区分成为五个区域，代表五种基本元素。五行学说最早由邹衍（约前350—前270）提出，在汉代极为流行。根据五行学说，太极生阴阳，阴阳生五行，五行生万物。五行间的关系可以用下面的表格予以表示。

元素	作用	颜色	方向	季节	象征
水	水克火	黑	北	冬	玄武
火	火克金	红	南	夏	朱雀
金	金克木	白	西	秋	白虎
木	木克土	绿	东	春	青龙
土	土克水	黄	中		琮

TLV铜镜中间方框之内的圆圈是土的标志，即琮。而四个方向、季节和颜色都由它们所对应的动物形象表示。很多铜镜上带有铭文，清晰地标明设计的意义和目的，正如斯德哥尔摩远东古物馆（Museum of Far Eastern Antiquities, Stockholm）中一面铜镜上的铭文一样："尚方做竟而毋伤，左龙右虎辟不祥，朱雀玄武顺阴阳，子孙俱备居中央，长保二亲乐富昌，寿敝金石如侯王，宜牛羊。"[12]

TLV设计主要来自一种糅合了天干地支符号的祥瑞宇宙观。其地支元素构成了汉代极为流行，在石刻及画像砖中多有表现的"六博棋"（图4.35）。根据古代文献，杨联陞复原了六博——它以捕获对手的棋子，或是将它们驱赶到L形构筑的死角中而最终占据中央为获胜条件，而甘曼（Schuyler Cammann）则指出，六博蕴涵了"确立一种象征性控制宇宙的轴心"的意味。[13] 在汉代神话中，六博是东王公和其他英雄喜爱的游戏之一，这些英雄常常试图用他们的智慧和技巧战胜神人，由此获得神奇的力量（图4.36）。从铜镜设计上看，六博游戏在汉末已不再流行。在浙江绍兴一带发现的年代在东汉和三国时期的铜镜上装饰了更直接的象征主义纹饰，纹饰十分密集并且多有浮雕人物，其中最常见的是道教仙人和长生不老的形象（图4.37）。公元300年之后，佛教主题也开始出现在铜镜装饰上。

图 4.35 → 石质六博棋盘，长 44.4 厘米，宽 40.1 厘米，出自河北平山县中山王墓，战国，现藏于河北省考古与文物研究所。

图 4.36 ↓ 神人六博图，拓自四川新津石刻，现藏于成都博物馆。

图 4.37 ↘ 道教纹样铜镜，直径 13.7 厘米，东汉晚期，现藏于旧金山亚洲美术馆布伦戴奇收藏。





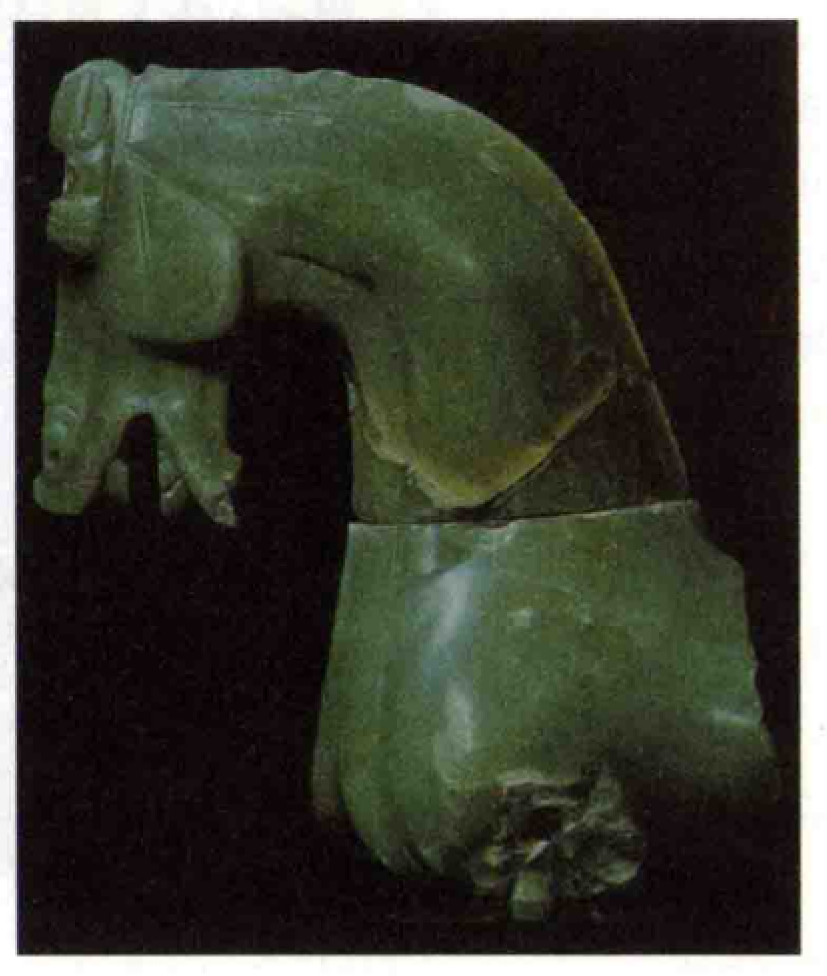


图4.38 ↖ 玉羽觞，长13.2厘米，汉代，现藏于华盛顿史密森学会弗利尔美术馆。

图4.39 ← 玉马首，高18.9厘米，汉代，现藏于伦敦维多利亚与阿尔伯特博物馆。

玉器

战国时期制玉技术的进步在两汉时期一直延续下来。在这个时期，玉工可以用大块玉料透雕成唾盂，以及用于吃饭和饮酒、被称为“羽觞”的碗及耳杯等形式（图4.38）。耳杯多是成组放置在托盘上，不仅有玉质，也有银质、铜质、陶质和漆耳杯。技术上的新进展使玉工可以进一步大胆创作，刻制三维人物和动物形象，维多利亚与阿尔伯特博物馆（Victoria and Albert Museum）收藏的玉马就是一个精美的典范（图4.39）。玉工不再挑剔有瑕疵的玉料，而是考虑充分利用颜色差异：将棕色的瑕疵变成白云之中龙的形象。在这个时期，玉器已经失去了礼制意义，变成士大夫们赏玩的器物。对他们而言，玉器中的古意和

色泽、质地的美感是深层次的智力和感官愉悦的源泉。从此之后，他可以赏玩佩饰、带钩、印章和其他陈列于桌上的珍玩。在深层的知识当中，玉器使美学之美和道德之美合而为一。图 4.40 的装饰佩饰就是汉代玉工技艺的一个代表，也许这件佩饰对于它的皇室所有者来说极其珍贵，以至于破损之后仍被用金扣连接在一起。1983 年，这件玉佩和其他众多珍宝一起发现于广州的西汉时期半独立的南越国国君墓葬中，这表明高度发达的中国工艺——而不是落伍的时尚——如何强劲地影响到了中国南部边陲，以及曾经是象征符号的玉璧到汉代时如何转变成装饰组合中的元素。

传统中国观念相信玉具有保全功能，因此，汉帝室成员常常不惜耗费巨大人力制作玉葬具（图 4.41）。汉武帝之弟刘胜（前 113 年去世）身着由 2000 片玉薄片制成，边角上以金线连缀的玉衣，完整地包裹了头、躯体和手足。刘胜及其妻子窦绾的玉衣预计需要耗时十余年才能完成。[14]

随着东汉的灭亡，出于对奢靡之风的反感，玉葬具在 222 年被禁止，山东武梁祠中就有所反映。六朝时期的墓葬大多极尽简朴。

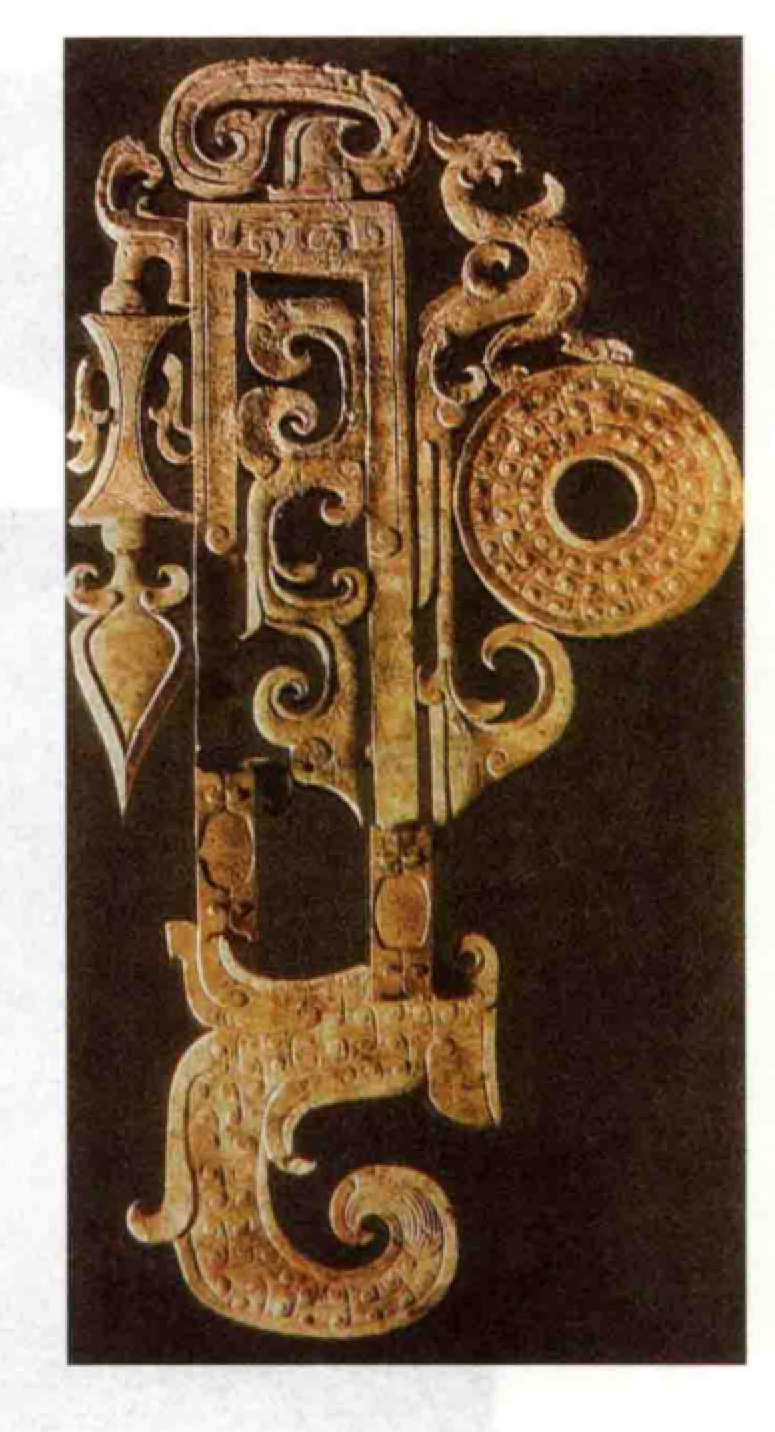
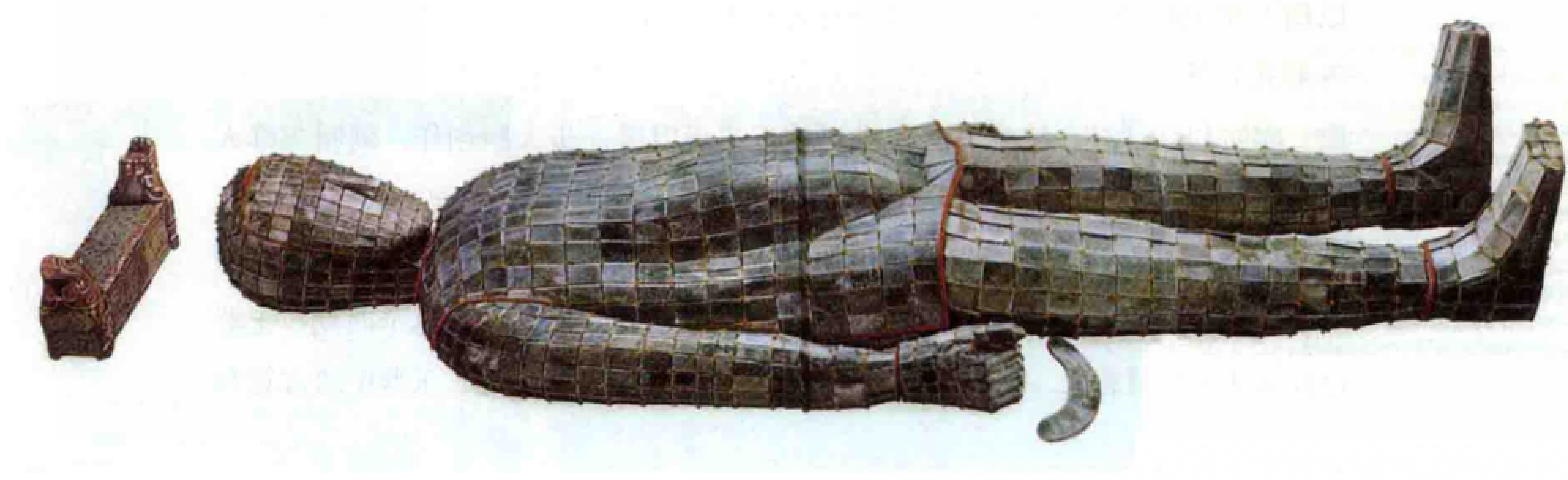


图 4.40 ↑　透雕玉牌饰，出自广州南越王赵眛（前 112 年去世）墓，西汉，现藏于广州南越王博物馆。

图 4.41 ↓　刘胜玉衣，由 2500 片薄玉片以金丝穿缀而成，长 188 厘米，出自河北满城汉墓，西汉。



织物

在商周时期还局限于一小部分特权贵族阶层的风俗和习惯，到两汉时期已经扩展到更大的地域和更广泛的社会阶层。同时，中国丝织品已经跨越了中国的疆域，传播到越南、西伯利亚、朝鲜和阿富汗。在南西伯利亚发现的一座中国式宫殿的遗迹上就发现了中国风格的青铜饰件、钱币、瓦当，以及可能是由中国陶工在当地制成的房屋模型。中国考古学家提出这可能是文姬的女儿的宫殿，文姬于 195 年远嫁匈奴，但最终被迫离开她所深爱的丈夫和孩子，只身返回中国。

中国的丝绸也遍及世界文明各地。希腊词汇 Seres（丝绸之人）最先并不是用来指中国人，因为当时希腊人对中国没有直接认知，而是指贩卖这些珍贵物品的西亚部落。希腊与中国的直接交往发生在张骞出使西域和横跨中亚的丝绸之路建立之后。丝绸之路从现在甘肃玉门关出发，跨越中亚，经塔克拉玛干沙漠南北两路，在喀什地区合二为一，然后一支继续西行到达波斯，进而到达地中海世界，而另一支则向南行到达坎大哈和印度。中国器物在克里米亚、阿富汗、帕尔迈拉（Palmyra）和埃及都有发现，而奥古斯都时期的罗马甚至在城中的托斯卡纳大街（Vicus Tuscus）专门设立一个用来进口中国丝绸的市场。根据传说，黄帝之妻发明并向百姓传授种桑、养蚕、抽丝、染色和纺线技术。纺织工业对中国是如此重要，直到清朝覆亡之前，皇后每年都会在北京宫中举行亲蚕典礼。

纺织技术最早见于陕西半坡的新石器时代的村落。安阳的商代居民已经会裁剪丝绸和麻布衣服，《诗经》中若干段落也描述了丝绸染色。带有绘制纹样的丝绸不仅见于长沙的东周墓葬中，也见于中亚一带的墓葬（图 4.42），特别是南



图 4.42 人物汉锦，出自蒙古诺音乌拉，汉代，现藏于圣彼得堡艾尔米塔斯博物馆。

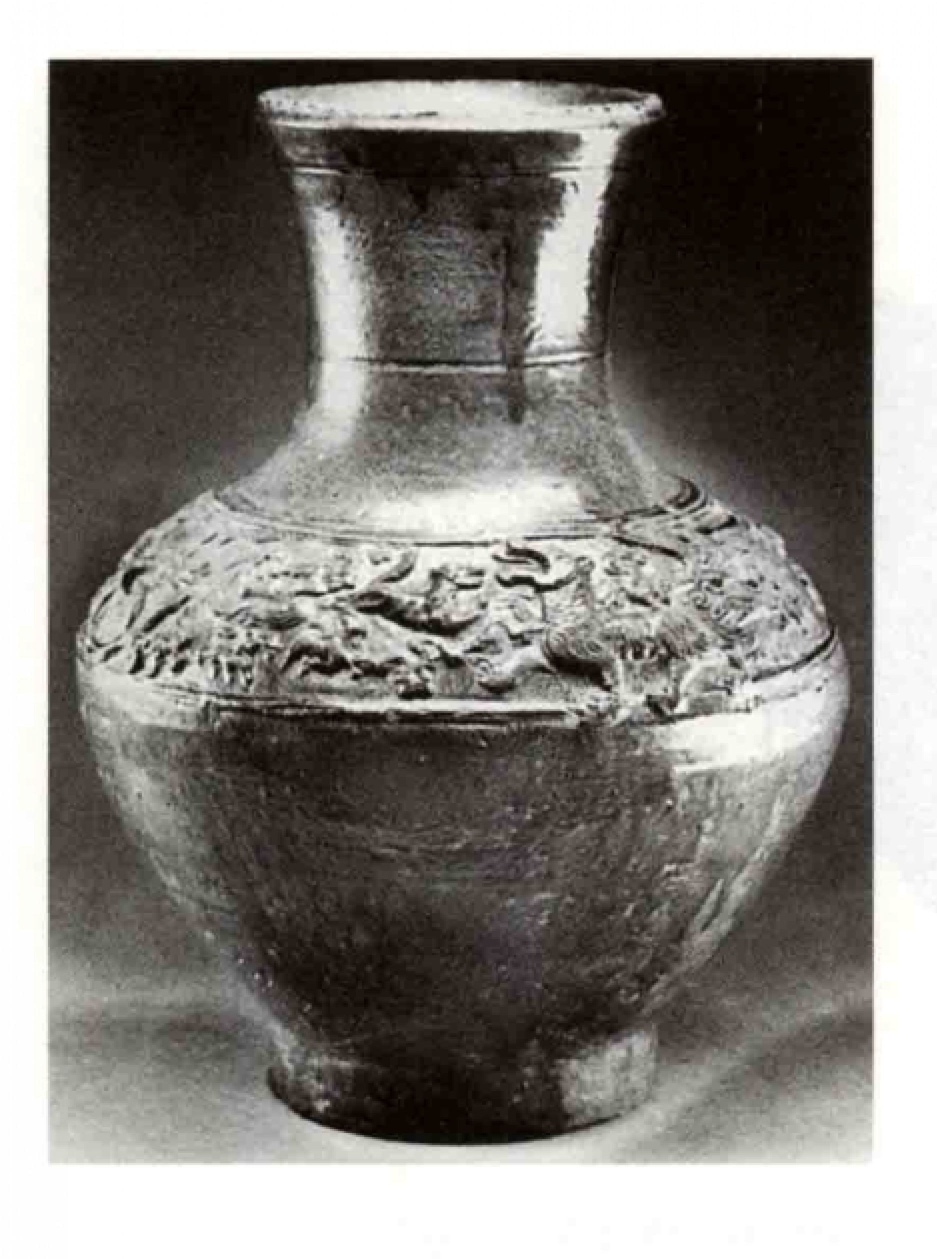
西伯利亚诺音乌拉（Noin-Ula）的沼泽地陵墓和吐鲁番和田一带的沙埋遗址。诺音乌拉墓葬是1924—1925年科斯洛夫（Koslov）探险中发现的，而吐鲁番和田的沙埋遗址则是20世纪早期斯坦因发现的，近年来中国考古学家也进行了有关发掘。长沙的墓葬中不仅出土了如图4.30所示的丝质幡帜，也包含了成捆的丝织品。主要的丝织技术包括绫织法、大马士革织法、薄纱、垫锦和刺绣等，纹样主要分成三个类型：以与鄂尔多斯铜器纹饰类似的斗兽纹饰为代表的图案类型，在表面连续重复的几何纹饰构成的织物类型（图4.43），以及由连续的不间断的漩涡纹构成的设计类型。漩涡纹此前见于错金银铜器上，在织物上，漩涡纹之间填充了骑马人物、鹿、虎和各种各样神异动物的图案。图4.44为出自诺音乌拉的丝织品，丝织品上的道家场景中间错分布着巨大的灵芝，以及顶部有凤凰并装饰有图案化树木的山石，这种中西交融的风格暗示中国纺工已经开始专门设计供出口的纹样了。





图4.43↑　丝织品，出自长沙马王堆一号汉墓，西汉。

图4.44←　汉锦局部线图，出自蒙古诺音乌拉，汉代，现藏于圣彼得堡艾尔米塔斯博物馆。



日用和墓葬陶器

两汉陶器在质量上差异巨大，从不上釉的粗糙土器到高温烧制的带釉陶器均有发现。大部分随葬品都是粗质陶器，上面施加一层铅釉。铅釉在潮湿的土壤中极易氧化而形成一种银绿色光泽，可以说这是汉代陶器最诱人之处。铅釉技术在汉代之前已为地中海地区居民所掌握，如果汉代铅釉陶器技术不是独立发明的话，那很有可能是在前1世纪通过中亚传入华北，然后进一步向南、东、西方向传播的。铅釉陶器中最精致的是用来装盛谷物和酒的陶壶（图 4.45）。它们的形态简单而粗壮，为了模仿青铜器，表面施加了一层精致的薄釉，并且以浮雕的饕餮形象为铺首，陶器肩部的刻画线纹和几何纹饰更增加了形态之美。有时，这种陶器会装饰一个水平纹饰带，纹饰带上用浮雕手法描绘山中狩猎场景（图 4.46）。真实和想像的动物环绕追逐，这种场景和见于汉代宫廷中蓬莱仙山的表演完全一样。这些描绘了崇山峻岭的浮雕可能保留了汉代帛画卷轴的设计。

图 4.45 ↑　墨绿釉贴片饰陶壶，高 40.5 厘米，汉代，现藏于堪萨斯城纳尔逊—阿金斯美术馆。

图 4.46 ↓　陶壶贴片饰山中狩猎图局部，汉代，线图据 Nils Palmgren, *Selected Chinese Antiquities from the Collection of Gustav Adolf*, Crown Prince of Sweden，239a 复制。

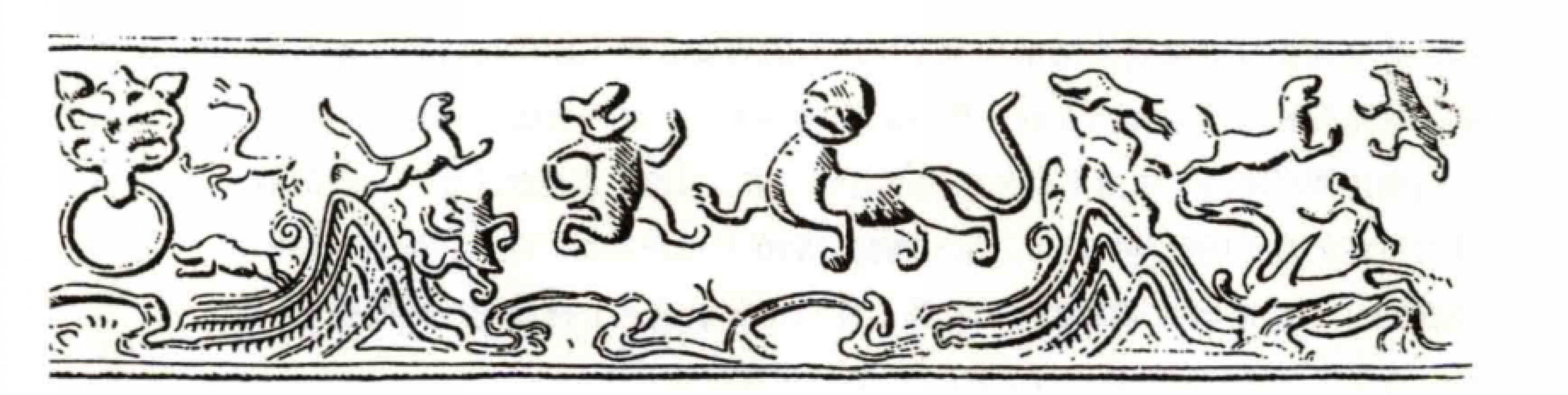




图 4.47　越窑壶，3 世纪，现藏于香港李氏收藏（Leon Lee Collection）。

浙江的若干中心地点生产一种含有长石、质地优良、独具特色的陶器。这是宋代青瓷的渊源，陶坯坚硬，薄釉颜色从灰到橄榄绿和棕不等（图 4.47）。它常常被称为越窑，因为其典型遗址在绍兴九岩一带，当地的古地名就是越州。[15] 近年来，中国研究者将越窑用于特指 10 世纪吴越宫廷中制作的青瓷，而在此之前的所有瓷器都被称为“旧越”，或简单地说“青瓷”。然而，这种翻译是误导的，因为有些越窑瓷器很难说是绿色的，而且也不是真正的瓷器。因此，本书中越窑泛指所有在宋之前浙江出产的青瓷。

至迟在 2 世纪，九岩就开始烧造陶器，杭州以北德清的瓷窑可能年代稍晚。两地陶窑的产品以发现于南京一带的纪年墓葬的瓷器为例，多半模仿青铜器，甚至连提环和饕餮图案都仿制下来。有的青瓷在釉下模印几何形或菱形纹饰，这是存在于中原和南方的一种古老传统的孑遗。这种传统不仅向北传播，也向南传播至南海、中南半岛和东南亚岛屿一带。最终，以色泽丰富、光亮的釉质为特色的真正的瓷器出现了。九岩陶窑可能在 6 世纪停用，此后，越地青瓷传统在浙江的其他地区得以延续和发扬，特别是在余姚县上林湖周边的陶瓷业中心，近年来，这个地区共发现了多达 20 处越窑窑址。

第五章
三国六朝艺术


图 5.1　骑马人物陶俑，高 23.5 厘米，出自湖南长沙晋墓，现藏于湖南省博物馆。

从汉代覆亡到唐朝崛起之前的大约 400 年间，中国如同现在的欧洲一样，经历了一段政治、社会和思想大变革时期。在 581 年隋朝重新统一之前，中国出现了 30 多个王朝和小国。220 年东汉王朝覆灭之后，中国进入三国时代；265 年司马氏篡夺魏国政权自立，最终在 280 年统一了三国，建立西晋王朝。图 5.1 骑马人物就是这个蒙昧时代的代表。匈奴和鲜卑一直在北部边境上虎视眈眈地注视着中原的内战，不断衰败的帝国不时遭受蹂躏。300 年前后，两支内讧的王室成员同时暗通匈奴，匈奴迅速挺进中国。311 年，匈奴攻陷洛阳，屠杀了大约两万居民，囚禁了西晋皇帝。匈奴继续前进，攻陷长安。当长安陷落后，西晋王朝不得不仓皇逃往今南京。据称江南大族收容了两百万身无分文的难民，尽管王朝更迭，大族却牢牢控制了大权，也成为这个时期学术和艺术的最主要赞助人。

并不是只有匈奴和鲜卑趁中原的衰败侵犯其北境，在拓跋氏兴起之前，大约有 16 个蛮夷国家在这里崛起和覆灭。439 年，拓跋氏统一了华北，定都山西北部的大同，放弃了原有的游牧生活而改用汉俗，其汉化政策彻底到鲜卑语最终被禁用。与此同时，他们积极地防御更野蛮的部落对其北境的侵扰，拓跋氏的铁骑一度远

涉塔里木盆地库车一带，通往中亚的商路因此得以重新开通。

侵略使中国分裂成为两个政权两种文化。华北沦陷于游牧人之手，成千上万的难民南渡，南京成为“自由中国”的文化和政治中心，东南亚和印度的商人和佛教徒也汇集于此。然而，这个地区也充满了动荡，大量艺术珍藏因此被毁。

在南北最终统一之前，刘宋、南齐、梁和陈四个王朝定都南京。儒学秩序被贬抑，佛教寺庙和僧侣集团得以迅速成长，特别是在梁武帝时期（502—549），佛教尤其流行，构成了对国家政治和经济稳定的威胁。随着儒家官僚系统的崩溃，门阀势力对政治和艺术施加了强烈的影响，甚至在王朝覆灭之后，这种影响都清晰可见。

道教

很多南方的知识分子试图在道教、诗歌、音乐、书法和清谈的愉悦之中寻找回避现实纷扰的方法。道教在3—4世纪最终定形，它试图回应人们在感觉和想像上对于能够忘却现实纷扰的永恒的诉求。夹杂了民间传说、自然信仰和形而上思维的道教深深地根植于中国的土壤之中。道教最初出现于东汉时期，四川一位精通巫术和仙道的人士——张道陵自称天师，汇聚信众以寻求神秘的生活境界，有时他会将信众带到云台山山顶考验他们的功力。到西晋时期，原本作为对社会秩序的私人性反抗的道教受到佛教形式的影响，发展成为完整的宗教形式，有自己的经典、等级和道观。

民间道教根植于中国的乡土信仰和神秘主义思想，至今也难以为人所理解。3世纪墓葬中常常见到的装饰繁缛的魂瓶就反映了民间道教的理念（图5.2）。在一个多檐式屋顶的建筑——应当是庙宇——之下，密集排列着舞者、乐者、杂耍艺人，猴子、羊和其他动物，这可能和浙江绍兴一带的某种葬仪有关。在上流社会中，道教却是知识上的前卫主义运动。道教对儒家经典的反动导致了传统的文学和艺术观念的解冻，想像力重新回到诗歌，《楚辞》之后从未见过的灵感在这个时代的诗歌中出现了。这个时期最典型的诗人是陶渊明（365—427），虽然他为了养家糊口曾多次出仕，但是，一旦有机会重归田园，他便毅然辞官。他亲自耕耘，放纵饮酒，读书。这不仅是回避政治和社会混乱，更是奔向想像的世界。



图 5.2　谷仓罐，饰多层楼阁、乐师、歌伎、杂耍、龙、猴等堆塑，外挂青绿釉，高 37.5 厘米，可能出自浙江绍兴，3 世纪，Michael Weisbrod 拍摄。

美学的出现

就是在这个动荡的年代里，中国画家和诗人第一次发现了自己。陆机作于 300 年的《文赋》是影响深远、充满激情的文字，[1] 正如诗人 T. S. 艾略特（T. S. Eliot）所说的"在词藻和义理之间角力"一样，它讨论了诗歌灵感的神秘渊源。萧统作于 530 年的《文选》序中出现了新的评判标准，他提出选择诗文的标准

不是道德，而是完全依照美学价值。这个复杂的观念的产生不是一蹴而就的。3—4世纪的文学批评仍然采取品藻形式，品藻是一种品评优劣的九等分类方法，首先用于人物，后来也用于诗歌。顾恺之就曾经用品藻来臧否魏晋时期的画家——如果保留至今的文本确系顾恺之所作。谢赫在名作《古画品论》中更系统地使用了这种方法。《古画品论》作于6世纪后半叶，谢赫将前代43位画家分为六个等级。在艺术史上，这是一个非常有价值的区分，尽管评判并不见得高明。谢赫短短的文章之所以在中国绘画历史上占有如此重要的地位是因为序言中提出了品鉴画作和画家的"六法"。

关于"六法"的讨论已经层出不穷，然而，"六法"本身却是不可回避的，不管"六法"如何变化或排序，它一直是此后中国艺术批评的关键。它们是：

一、"气韵生动"：精神的统一、生命的运动规律（韦利译文）；精神共鸣所引起的生机（索伯译文）。

二、"骨法用笔"：骨架方法用笔（韦利译文）；用笔来构建结构（索伯译文）。

三、"应物象形"：在描摹形状时应忠于原物（索伯译文）。

四、"随类赋彩"：施加颜色时，要忠于对象（索伯译文）。

五、"经营位置"：放置元素时，要经过适当安排（索伯译文）。

六、"传移摹写"：应经常模仿古代杰作（坂西志保译文）。[2]

第三、四、五法则是不言自明的，它反映了早期绘画所遇到的技术问题。第六法则表明训练画家的手法以获取高超的绘画技巧的需要，同时，它也指出遵从传统的必要，每个画家都自视为传统的捍卫者。忠实摹写古代名作是保存传统的途径，或者像后世所说的那样，用以往大师"古法"绘画，然后增加自己的特征，可以使传统得以新生。

正如法国画家塞尚（Cézanne）所称的"来自自然的强烈视觉感受"，画家的经验表现在气韵之中，就是索伯所说的"精神共鸣"。气是宇宙中的精神，从字面上说就是气息或云气，它赋予万物以生机和活力，赋予树木、山川以生命和生长，赋予人类以能量，山川呼吸而产生云雾。艺术家必须协调自己以适应宇宙精神和灵气，并让灵气贯穿自身，这样就处于灵感迸发的状态了。这是一种无以言表的状态，画家本身成了灵气表现的中介。威廉·埃克（William Acker）曾经问过一位著名的中国书法家为什么将沾满了墨汁的手紧紧地掐入巨笔的笔锋之中，这位书法家回答说，只有这样，他才能感觉到气从他的手臂通过毛笔

直达纸面。气是一种宇宙能量，正如埃克所言，“在不断变化的漩流中流动，时深时浅，时聚时散”[3]，灵气可充斥于万物之中，不论其是否有生命。因此，第三、四、五法则包含的就不仅仅是视觉上的准确，因为所有自然界的生命形态都是“气”的可视表现。只有通过忠实地反映它们，艺术家才能表现出他对宇宙原则的意识。

书法

用来表达内在活力和精神的书画质量就是谢赫的第二个原则——“骨”，即书法和绘画中笔画本身的结构力量。前一章中，我们已经讨论过书法如何在汉代末期成为艺术。此后，在逃脱了北方戎狄蹂躏的南方，书法走向全面成熟。王羲之（303?—361?，图 5.3）、王献之（344—388）父子成为后世书家楷模。他们游走于南朝首都建康（现在的南京）的士人圈中，其中也包括了笃信道教、痴迷于玄学、追求不朽的画家顾恺之。

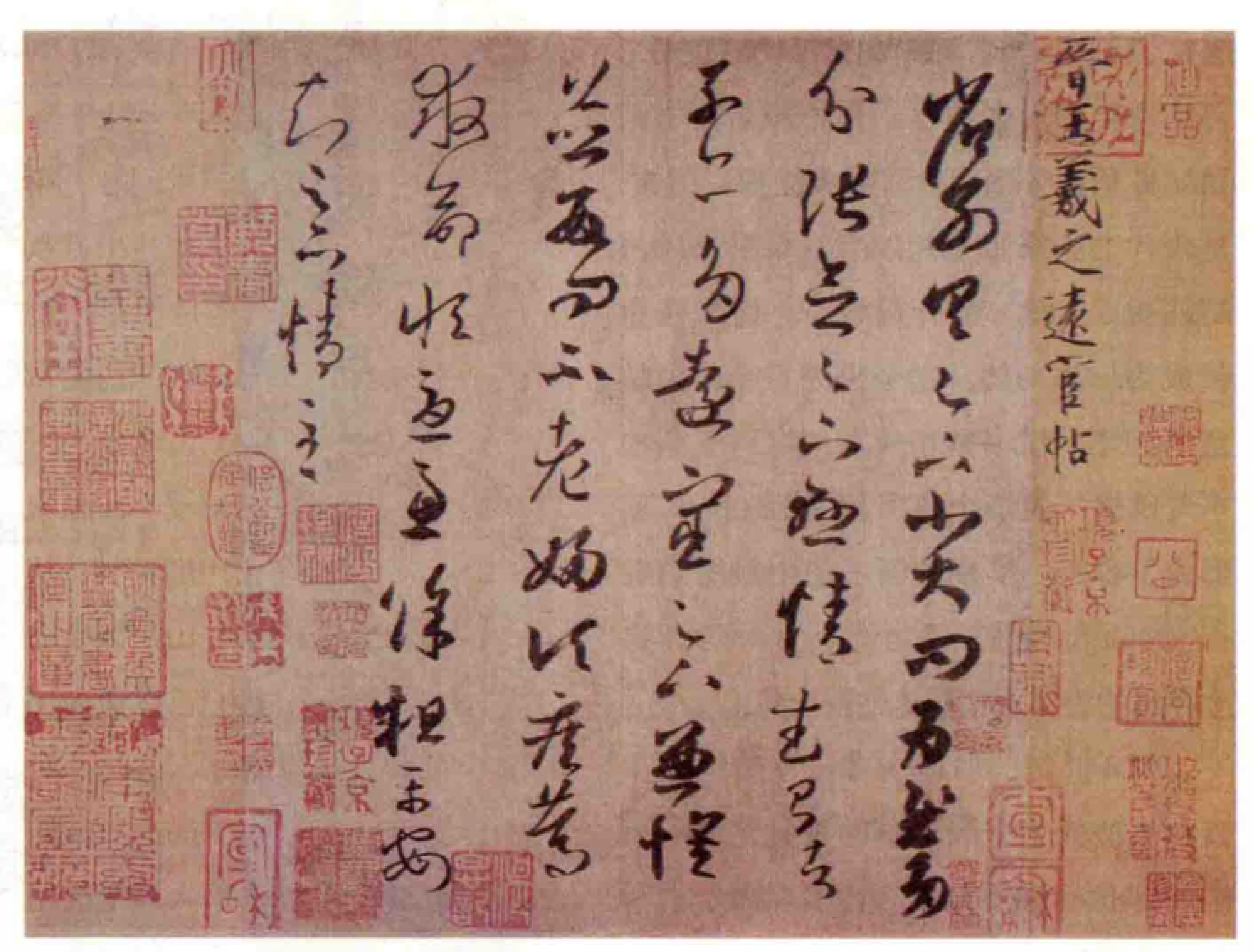


图 5.3 王羲之行书《远宦帖》，西晋，现藏于台北故宫博物院，照片版权归刘正成所有。

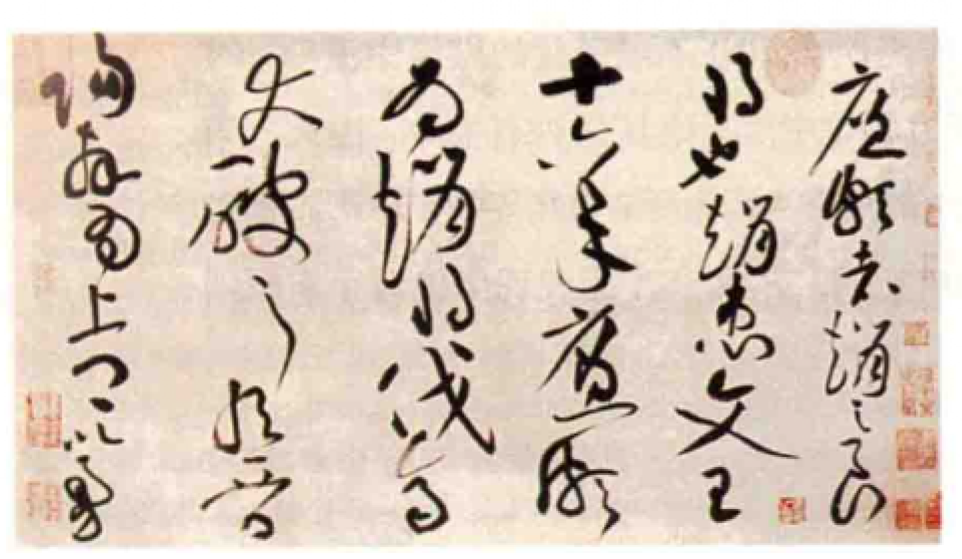


图 5.4　黄庭坚（1045—1105）书司马迁《史记》选文，北宋，现藏于纽约大都会博物馆，照片版权归刘正成所有。

图 5.5 →　现代书法家张充和书陆机《文赋》

余每觀才士之所作竊有以得其用心夫其放言遣辭良
多變矣妍蚩好惡可得而言每自屬文尤見其情恒患意
不稱物文不逮意蓋非知之難能之難也故作文賦以述
先士之盛藻因論作文之利害所由他日殆可謂曲盡其
妙至於操斧伐柯雖取則不遠若夫隨手之變良難以辭
逮蓋所能言者具於此云爾

虽然真迹无一幸存至今，但是后世难以数计的摹本和拓片表明，他们擅长书写当时流行的三种书体。草书是一种急就而简省的书法，有时因为连笔而不易辨识（图 5.4）；章草出自汉代的隶书，可能一度和后者共存；楷书或者真书则稍减棱角和骨感，更添柔美优雅。图 5.5 是现代书法家张充和以当时隶书书风仿写陆机《文赋》的开篇数行。楷书在唐代成为标准书体，迄今仍为每个中国学童所必学。楷书稍稍疾写，隐约流露出个人风格，但每个汉字仍是独立的，就形成了行书。早期中国书法中最著名的行书作品可能是王羲之的《兰亭序》，迄今存世的为其唐代摹本（图 5.6）。

到 4 世纪，书体众多、审美词藻丰富的书法成为中国卓越的视觉艺术。书法的评价标准不是书写内容，而是书写本身的美感。

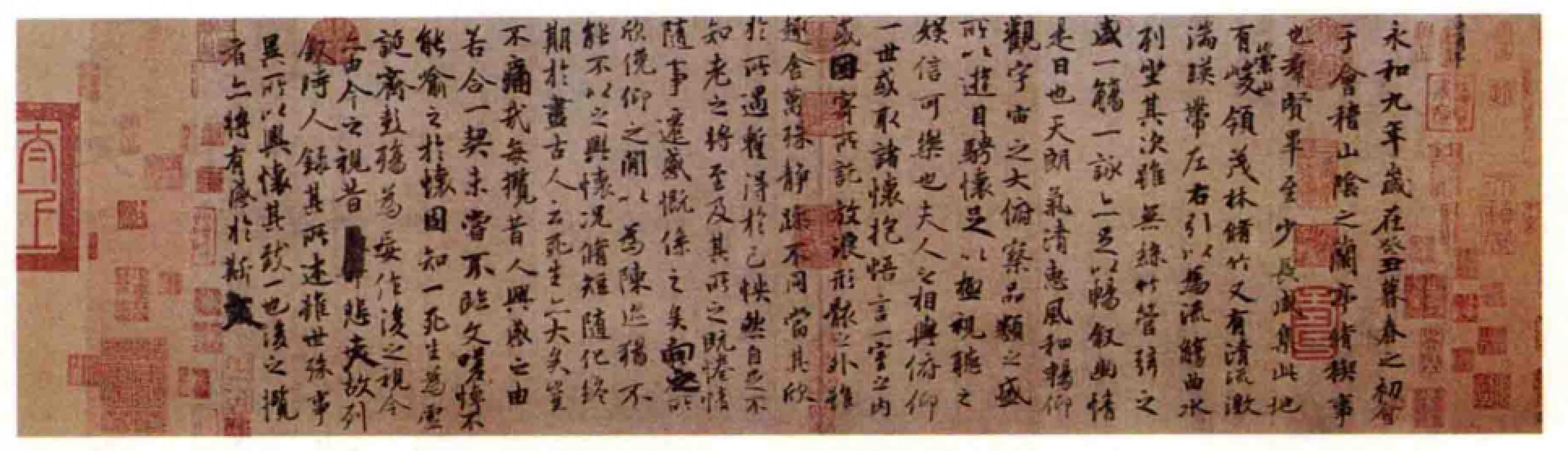


图 5.6　王羲之《兰亭序》，唐代摹本，现藏于北京故宫博物院，照片版权归刘正成所有。

山水画的诞生

佛、道可以完美地结合在一起。杰出的佛教学者和画家宗炳（375—443）生活于5世纪早期，毕生以游览南方名山大川为乐，他同样浪漫的妻子也乐于做伴。当他年迈而不能再出游时，就将喜爱的山水绘制于书房四壁。据传为宗炳所作的短文《画山水序》是存世最早的讨论这种艺术新形式的文章之一。他在文中提出，山水画是一种高尚的艺术，因为山水“质有而趣灵”。宗炳很希望成为一位道家修行者，追逐“无”的诠释。他试图做到这一点，为没能达到而深感内疚。他提出，如果没有山水画家的艺术，又怎能创造出这种激发道家思想与灵感的形式和颜色，甚至更精彩的艺术呢？他惊诧于艺术家将广阔山水汇聚于方寸之间的能力。“昆阆之形，可围于方寸之内；竖划三寸，当千仞之高；横墨数尺，体百里之回。”宗炳又提出：“嵩华之秀，元牝之灵，皆可得之于一图矣。夫以应目会心，为理者类之成巧，则目亦同应，心亦俱会，应会感神，神超理得，虽复虚求幽严，何以加焉。”

另一篇据传为王微所作的短文中提出，绘画应该与八卦相应和。因为八卦是宇宙万物的象征模式，因此，如果说山水画应当是一种象征语言，那么它是画家用来表达一种超越时间和空间范畴的通则性真理，而不是目之所及，在特定的时间通过特定的视角可以见到的自然景观。王微是一位学者、音乐家和文人，443 年去世之时年仅 28 岁。尽管他也常常惊异于艺术家神奇的表达能力，但他

坚持认为，绘画不仅仅是技巧的展示，“亦以明神降之，此画之精也”。王微、宗炳和他们同时代人的山水画均已失传，但是，山水画形成关键时期的这些作品和其作品所反映的理念直到今天仍影响着中国的画家们。

与这个时期其他富有创造精神的画家相比，顾恺之（344—406）的一生及其作品可能最能阐明在这个动荡的岁月中激发艺术家灵感的力量了。顾恺之本人放浪形骸，但又结交庙堂权贵，作为一个道教山水画家和书法家，他却一直身陷都城的纷扰之中。他游走于互相倾轧的政客和军阀之间，利用痴痴癫癫的行为来保护自己，而这被道家认为是真智慧的体现。根据他的传记，顾恺之以肖像画著称，他不仅能把握人物的外在形态，也能够抓住其内在的精神。[4] 这是从个性不显，以扬善避恶为目的的汉代肖像画出发的一次重要转型。顾恺之也是山水画大师。传为顾恺之所作的《云台山记》就记载了他如何描绘云台山上张道陵给予其信徒以面临悬崖的磨炼。文章暗示，顾恺之完全接受了道家对云台山的理解，青龙在东，白虎在西，中间的山峰云雾环绕，山顶上是展翅欲飞的作为南方象征的凤凰。我们并不知道他是否真的画了这幅画。目前只有三幅据传为顾恺之的画作保存下来，其中两幅宋代摹本分别保留在弗利尔美术馆和北京故宫博物院，均描绘了曹植《洛神赋》最后一段（图 5.7）。两者都保留了顾恺之时代的古朴风格，特别是在对山水的处理上。在山水背景之下，洛神向青年诗人告别，乘坐仙舟渐行渐远，而诗人已沉陷于对洛神的恋情之中。

《洛神赋图卷》运用了连环画技巧，同一个人物在情节需要时可能会多次出现。这种设计应当是佛教从印度传入后出现的，因为在汉代艺术中几乎看不到连环画的渊源。汉代画卷常常采用图文相间的形式，根据汉代张华的诗绘成的《女史箴图卷》就是其中的代表作品。唐代文献所记载的顾恺之作品中并没有《女史箴图卷》，宋徽宗最先确认其为顾恺之作品；事实上，画卷中的山水画特征显示这可能是唐代的摹本，但同样明显的是它应该摹自于一幅更早的画作。图 5.8 描绘了皇帝满腹狐疑地盯着坐在床上的嫔妃的景象。题跋写道：“出其言善，千里应之，苟违斯义，同衾已疑。”《女史箴图卷》第四帧已经褪色毁损，描绘班婕妤拒绝与汉成帝同行乘舆外出。同样的场景（几乎完全相同的图像结构）出现在 1965 年发掘的司马金龙墓的漆木屏风上（图 5.9）。司马金龙于 484 年死于大同，是北魏王朝的重臣，因而死后埋葬在北魏帝陵区中。司马金龙漆木屏风上分别描摹了古代德行美好的妇女的故事，首行就是帝舜与帝尧的女儿见面的场





图 5.7 ↑　绢本顾恺之《洛神赋图卷》，高 24 厘米，12 世纪摹本，现藏于华盛顿史密森学会弗利尔美术馆，弗利尔捐赠。

图 5.8 →　绢本顾恺之《女史箴图卷》局部，高 25 厘米，唐代摹本，现藏于伦敦大英博物馆。

景。当然，很多人猜测当时北方的画家可能通过某种渠道看到顾恺之长卷而受其影响，但是，也有可能是顾恺之的《女史箴图卷》和北方的漆木屏风画都根植于更古老的传统表达方法。

当梁元帝于 555 年逊位之时，他特意焚烧了多达 20 万卷图书和书画，因此，当时活跃于南京一带的南朝书画大师的大部分作品都未能存留至今。唐代的书画历史文献中记载了当时著名的画作名目，从中我们可以大体知道南朝时期

流行的画题。它们主要包括儒家和佛教主题，与赋相配的长卷，描绘名山大川的山水画，城市、农村和游牧生活场景，道家山水，星象人物，历史人物，诸如西王母之类的仙释人物。当时画作最主要的形式是立轴屏风或长卷。在唐代记载的南朝绘画中至少有三幅竹图。

到6世纪，南北朝之间的交流日益频繁，南京丰厚的文化滋润和提升了北朝艺术。6世纪中期，由顾恺之的继承者们在南京一带创立的人物画风格已经为北方的画家所接受。尽管以杨子华为代表的早期北方书画大师的画作已基本不存。然而，这位被人遗忘的大师的风格可能在山西太原娄睿（531—570）墓的墓葬壁画（图5.10）中得以保留。娄睿是北齐高官和外戚，死后埋葬在太原附近。娄睿墓中壁画人物多是用一种极细、并富有弹性的线条画成的，人物脸部呈长圆形；出行场景中，车马人物或奔走，或拥塞，或回望，极富动感。历史上记载杨子华所画之马：



图5.9　历代孝子节妇主题漆屏风之一，高81.5厘米，出自山西大同司马金龙墓，北魏。

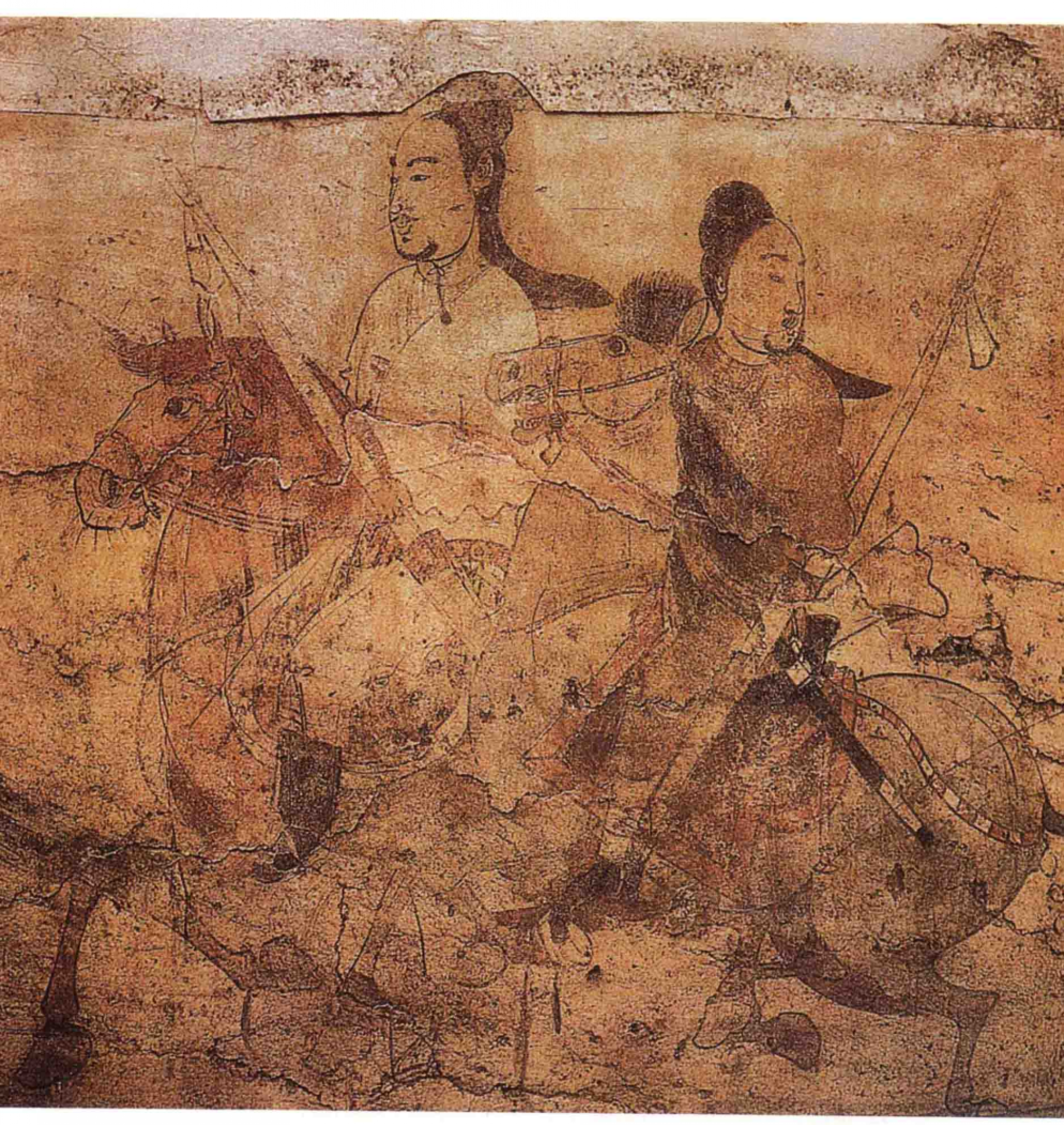


图 5.10　娄睿墓壁画局部，北魏。



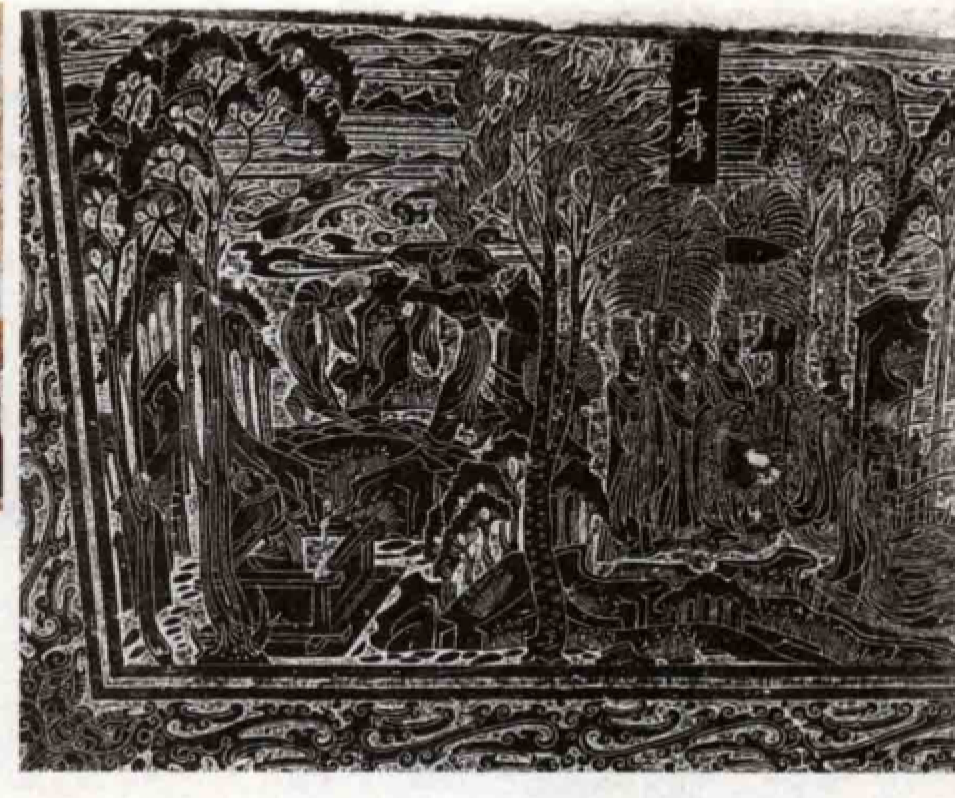




图5.11↑　吉林通沟角牴冢壁画狩猎场景，5世纪。

图5.12→　孝子舜故事石棺刻画，高62厘米，北魏晚期约520—530年，现藏于堪萨斯城纳尔逊—阿金斯美术馆。

“常画马于壁。夜听，闻啼啮长鸣，如索水草声。”[5] 虽然娄睿墓壁画不太可能由杨子华亲自绘制，但完全有可能出自具有杨子华风格的宫廷画师之手，或许还受到杨子华的指点。

整个6世纪的艺术中，人物画仍然占据主导地位，但由于描摹自然景观的技术问题已被解决，山水背景越来越突出。从现存的南北朝时期墓葬壁画，特别是吉林通沟角牴冢墓葬壁画中（图5.11），我们能够了解到当时壁画的丰富性和生动性。与这种生动但仍然具有地方特色的装饰艺术相比，现藏于堪萨斯城纳尔逊—阿金斯美术馆的石棺石刻无论在主题还是技法上都是更复杂的典范（图5.12）。石刻描绘了古代六个著名孝子的故事，但人物的重要性已经让位于更宏伟壮观的山水场景。山水场景极具技法，可能摹自一幅知名画家的手卷，或者如席克曼指出的，摹自一幅知名画家的壁画。每一个故事都通过一系列山峰间隔开来，山顶上有阙峰，显示出强烈的道家渊源。画面中绘制了六种特征各异的树木，树木随风摇曳，而远山顶上云雾缭绕。在舜的故事中，舜的父亲俯首将舜推入井中，舜得以逃生，画面栩栩如生。画家惟一的缺憾是对真实性中景的描绘，这无疑是时代所限。尽管图像主题明确无误地属于儒教伦理，但其中对生机盎然的自然界的喜好则显示出道家倾向。同时，这提醒我们，尽管当时佛教不断吁求一种截然不同的艺术风格，但中国已经建立了在毛笔语言基础之上，与书法相结合的纯粹的本土山水画传统。

佛教

东汉末年，华北已经出现了佛教团体。到南北朝时期，政治和社会混乱，对传统儒家伦理信仰的丧失和摆脱痛苦时代的欲望都导致了新一轮的宗教狂热。新的教义迅速地传到中国的各个角落，不仅仅局限在社会平民阶层，也并非完全出自盲目和无知的信仰，包括一些受过教育的中国人都倾向于接受佛教，也许因为它是一种新的宗教，填补了中国人精神生活的空白，对于那些不愿出仕的知识分子而言，佛教复杂的哲学和道德评判观念极具吸引力。同时我们也注意到，在汉唐之间，佛教对中国的统治者而言具有政治功用。新的信仰确凿无疑地提供了某种有效的抚慰作用，这个动荡的年代涌现出的大量佛寺建筑即是明证。[6]

在此，我们稍稍脱离中国艺术史，简要考察一下作为佛教艺术主题的佛陀的生平和教义。释迦牟尼，或称为佛，或称为觉者，出生于前567年，是统治尼泊尔边境小国萨伽（Sakya）部族的王子。释迦牟尼生长在宫廷的豪华环境之中，娶妻生子，其子名为罗睺罗（Rahula）。尽管释迦牟尼的父亲刻意割断他与深宫之外世界的联系，每次出行都经过事先安排，但释迦牟尼最终仍然目睹了现实生活中生老病死的痛苦，同时也看到了他未来之路的神示。由于深受这种经历的困扰，他决心出家寻找人生痛苦的根源。一天晚上，他潜出宫殿，剃发并舍弃车马和随从，出家远行。多年来，他游历各地，不断寻访名师，探索对于生死奥秘的回答。根据因果轮回说，所有的事物都处在不断的生死循环中，释迦牟尼试图思索人怎样才能从无穷无尽的生死轮回中得到解脱。一天，在婆提伽亚（Bodhgaya）的菩提树下，释迦牟尼敷草结跏静坐三天三夜，摩罗王派遣鬼怪来惊吓他，派遣三个漂亮的女儿跳舞来诱惑他，但所有这些都无法使释迦牟尼动心。相反，他使所有的妖魔都失去了法力，并把摩罗王的女儿变成了丑陋的女巫。释迦牟尼最终顿悟，找到答案。在波罗奈斯城（Benares）的鹿园，他第一次宣扬佛法，即“四圣谛”：

> 存在即是痛苦。
> 痛苦来自欲望，甚至包括生存本身的欲望。
> 痛苦的终结是欲望被遏制。

遏制欲望可以通过八正道法。

佛陀不相信灵魂的存在，而认为所有的生命都在转变之中，通过“八正道法”（即正见、正思、正语、正业、正命、正精进、正念、正定）则可以逃脱绑缚我们的生死轮回，最终融入永恒的境界，就像杯水融入大海一样。释迦牟尼在其有生之年就已顿悟，但他仍然坚持游走四方，广收门徒，表演法术，传播教义，直到他在八十高龄达到大般涅槃。他的教育非常严谨，只招收那些准备放弃现世，直面苦行的信徒。佛教的吸引力部分来自其简单性——它至少摆脱了繁琐的印度教理论和形而上学，同时也部分来自佛教给予信众的希望。与此形成对比的是，印度教教义没有给信众提供任何解脱的可能。

新的信仰缓慢成长，直到阿育王（Asoka，前272—前232）献身佛法的传播，佛教才成为印度国教。传说中，阿育王曾经在一日之内建造八万四千座佛塔，他所建造的佛塔寺院建筑是其他任何虔诚信仰佛教的君主都不能企及的。他的传法活动远达锡兰和印度西北部的犍陀罗地区。在犍陀罗，佛教开始接触到地区性希腊罗马艺术及其宗教思想。

就是在犍陀罗，在2世纪贵霜（Kushans）王朝迦腻色迦（Kanishka）皇帝的支持下，佛教经典得到第一次突飞猛进的发展。其教义内核保持不变，但自称为大乘佛教的新教派的出现使所有人都可以通过信仰和功力实现超化的目的。此时，佛陀不再是存在于现实生活中的良师，而变成宇宙法则、众神之首等抽象概念。真理以“佛法”的形式向整个宇宙发射、传播。佛陀的地位也像印度教中的婆罗门一样，远远超出了常人的层次。

在佛陀之外，人们创造了比较人性化的神——“菩萨”，就像印度教中的巴克第神（Bhakti）一样，菩萨是一个即将进入涅槃境界的人性化神，为了帮助和解救受难的人类，他们不惜推延自身的涅槃。在菩萨之中，最受欢迎的是观音菩萨，传入中国后到10世纪末变成女性形象。同样重要的还有智慧之神文殊菩萨和弥勒佛，虽然弥勒佛现世仍然是菩萨，但在下一个轮回中，即以佛的身份降临人间。在中国，他变成了大腹便便的财神，端坐在每一座庙宇的门口。随着时间的推移，佛教神仙越来越多，大量的佛和菩萨的出现反映出对各种各样的神仙和法力的需求。当然这些变化仅仅局限于僧侣和宗教哲学家们，而普通人只是祈求菩萨，同时也相信只要念阿弥陀佛的佛号，他们就会被带到西方极

乐世界。

在西方影响下，佛陀雕像最先出现于犍陀罗。犍陀罗风格糅合了希腊罗马地区类型艺术中的古典现实主义风格和流行于贵霜王朝南部首都马杜拉（Mathura）一带的印度本土艺术风格。具体而言，则是将抽象的、形而上的概念转化为具体的造型。从犍陀罗艺术开始，佛教及其融合众家之长的新的艺术形式，向北跨过印度山脉传播至中亚，然后沿南北两路穿越绿洲到达中国塔里木盆地。

佛教艺术进入中国

佛教建筑出现于中国之前，佛像被装入佛教传教僧侣、旅行者和朝圣者行囊之中带入中国。毫无疑问，他们随时准备将所携带的偶像示人，告知这是印度和中亚最著名的极受当地人尊崇的偶像的复制品。目前所知最早的中国佛像是铸于 338 年仿犍陀罗原型的佛像（图 5.13）。这些佛像供奉在传统的中国式庙宇



图 5.13　青铜镀金释迦牟尼像，高 39.4 厘米，约 338 年，现藏于旧金山亚洲美术馆布伦戴奇收藏。

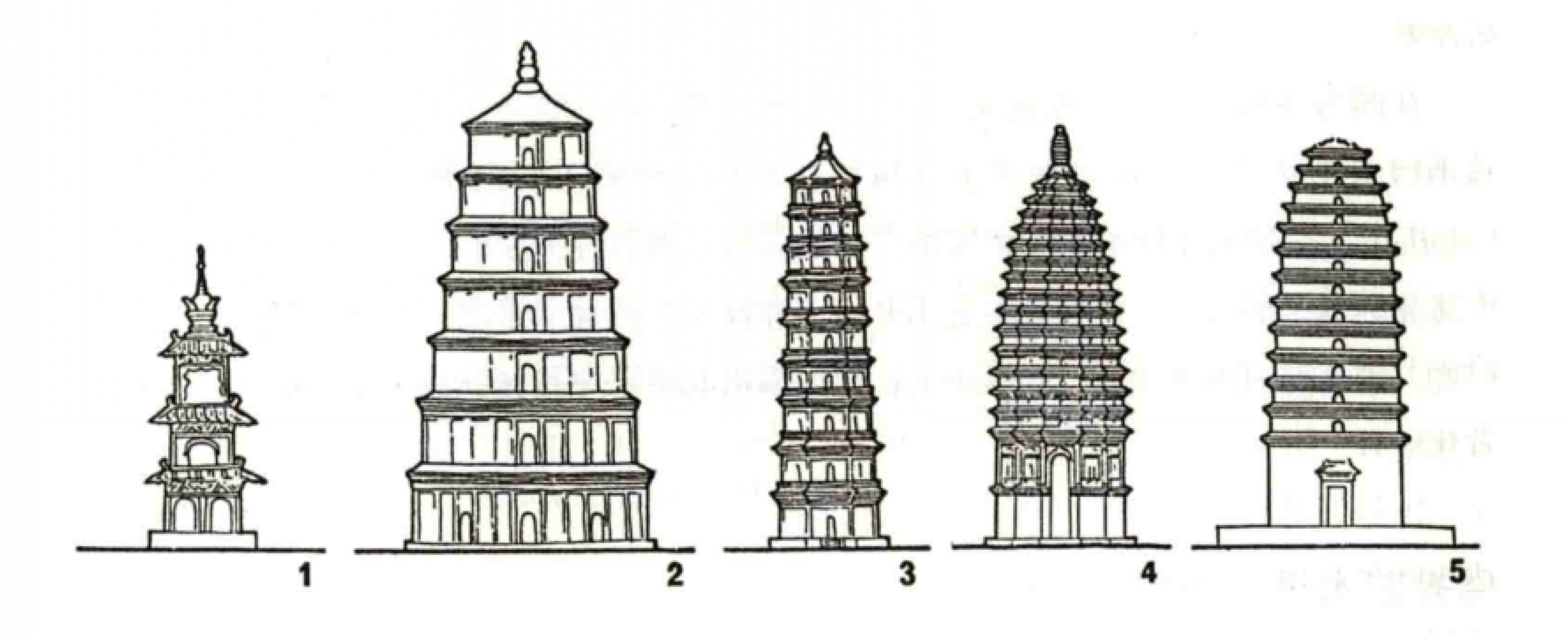


图 5.14　佛塔类型。1—3 号源自汉代木楼。(1) 云冈，北魏；(2) 西安，唐代；(3) 广州，明代。4、5 号源自印度佛塔。(4) 嵩山，520 年；(5) 西安，唐代。

之中，传统庙宇后来演化成为前厅、塔、回廊和庭院等形式齐备的宫殿式庙宇。这些木构建筑丝毫无意模仿印度寺庙。然而，佛塔却是一个不同的挑战。高僧宋云于 6 世纪从犍陀罗求法返回时，描述他所见到的犍陀罗国王迦腻色迦所建造的巨型佛塔，堪称佛教世界的奇观。佛塔为木构建筑，高达 13 层 210 多米，塔顶竖着一根柱子，柱子上有 13 面金碟。业已存在于中国的诸如楼、阙等多层实木构建筑（见图 4.6 和图 4.16）可能被用于这种新用途（图 5.14，1—3）。这个时期的中国建筑已经全部遭到毁损，然而，日本奈良附近的法隆寺塔和药师寺塔可以看成是这种简单而优雅的风格的典范。中国现存最早的佛塔是建造于 520 年的河南嵩山十二面宝塔（图 5.15），此前的佛塔俱无保留。嵩山十二面宝塔外形轮廓近似印度西哈拉（Sikhara）宝塔，主面凹进部分与印度薄迦亚（Bodhgaya）大佛塔的佛龛非常类似。索伯观察到，嵩山十二面宝塔的很多细节应当受到印度或深受印度影响的东南亚占婆（Champa）王国艺术风格的影响。当时中国与这两个地区都有往来。但印度风格最终融入中国本土风格之中，后世的石塔和砖塔在表面处理、梁柱、斗拱和飞檐的做法上，

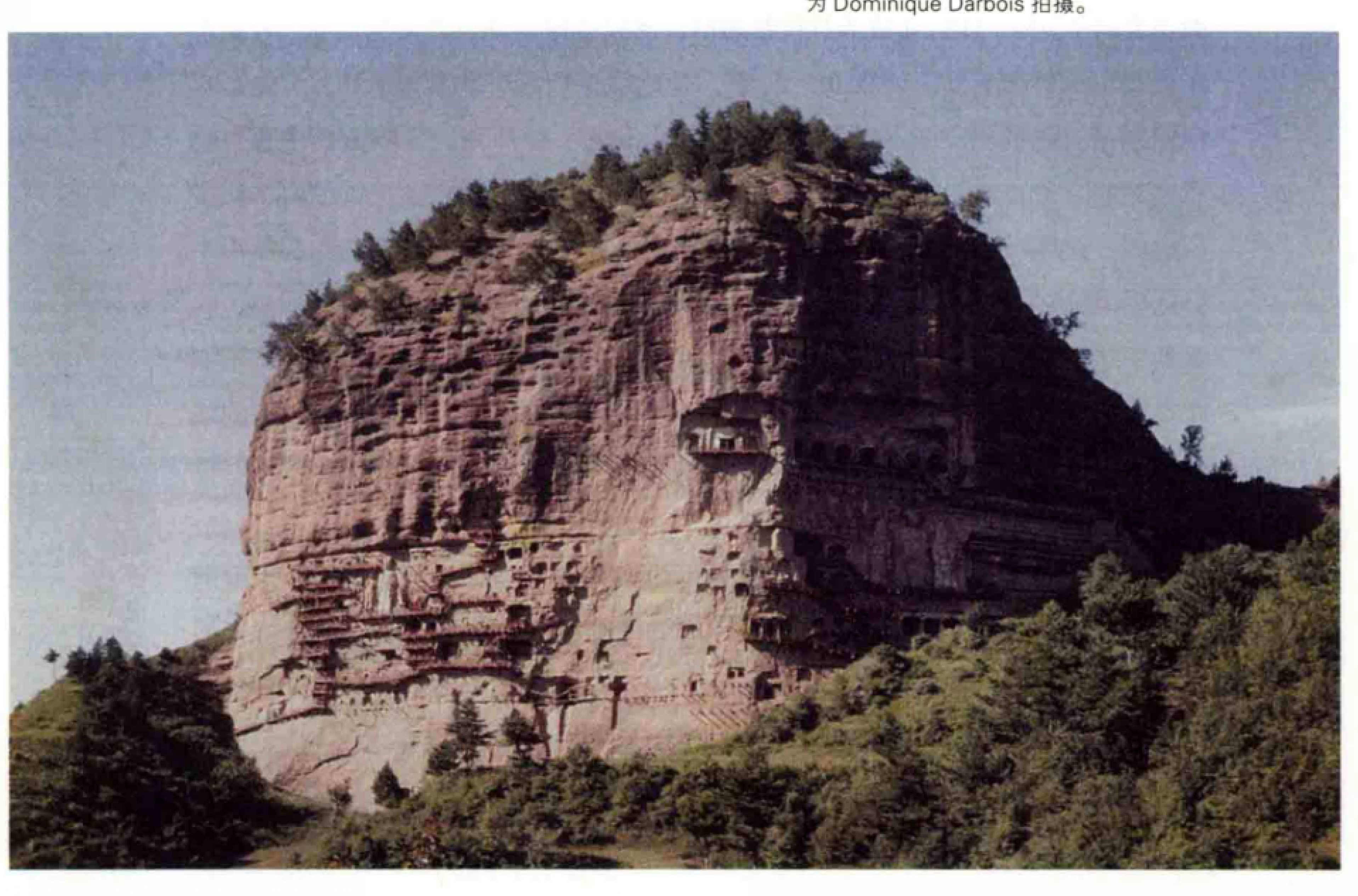
图 5.15　河南嵩山嵩岳寺十二面砖石塔，高约 38 米，北魏，520 年。



越来越接近中国木构建筑。

在阿富汗巴米扬高耸的断崖上，数以百计的洞窟分布在长达约 1.6 公里的范围内，有的带有壁画装饰，或者用凿刻、塑造和彩绘的佛立像作为门檐支撑（2001 年被塔利班狂热分子彻底摧毁）。源自印度的彩绘石窟艺术传播到和阗、库车和其他中亚城邦国家，在这些地区，已经融合了希腊罗马风格和印度传统的绘画和雕刻迅速地和大夏（Parthia）及波斯萨珊王朝的扁平纹章化装饰风格结合在一起。塔克拉玛干沙漠周围的商道最终会聚于敦煌，抵达中国的门户。366 年，佛教朝圣者们在软质岩石上开凿了第一个洞窟，随后近千年竟发展成为多达 500 个装饰了彩塑雕像和壁画的洞窟和佛龛。沿着朝圣之路继续前行，到达兰州西南 80 公里的炳灵寺石窟和天水西南 45 公里处的麦积山石刻（图 5.16）。前者到 1951 年才重新发现，后者虽然对天水地区的居民来说耳熟能详，但直到 1953 年才得以修复。炳灵寺和麦积山石刻的质量和丰富程度都超过了以绘画见

图 5.16　麦积山全景，自东南拍摄，图片为 Dominique Darbois 拍摄。



长的敦煌。无人知晓谁开凿了这些洞窟，谁绘制了这些壁画。然而可以肯定的是，这些洞窟和壁画的奉养人将开窟造像视为美德。正如巫鸿提出的，“供奉艺术基本上是造像而不是观像的艺术”[7]，确实，有些供奉图像隐匿于拜祭者不能看到的角落之中。

北魏佛教石刻艺术

第一期

386年，拓跋鲜卑在华北建立北魏王朝，以大同为都。北魏统治者尤其热衷于宣扬佛教，因为和印度贵霜王朝一样，他们都不容于被征服地区的传统社会和宗教系统。[8] 在大司教、沙门统昙曜的倡导下，460年之后，北魏王朝开始在云冈开凿一系列佛教洞窟和造像，这不仅是佛教纪念性建筑，同时也宣扬了北魏皇室自身的荣耀。494年，北魏都城南迁至洛阳，随即在洛阳开凿了20个大型洞窟和更多的小型洞窟。洛阳石窟的开凿和修建在隋代（581—618）得以复兴，而当大同于916—1125年成为辽代都城时，佛教造像运动再度兴起。龙门石窟中年代最早的昙曜五窟，即第16—20窟，是北魏早期四个皇帝督造的，可能是对他们崇信道教的祖父于444年发动的灭佛运动的一种忏悔。昙曜五窟中有由整石刊刻的巨大的坐佛和立佛像，第20号洞窟中的坐佛像（图5.17）前原有木质多层龛面。这尊巨型佛像高达13.7米，作沉思默想状。佛像的肩部和胸部显得十分宽厚但轮廓却很精细，面部给人一种犍陀罗艺术中较为常见的面纱状质感，衣服的褶皱表现为扁平条带状，所有褶皱在臂部和肩部的转弯处消失。可能正如席克曼所指出的，这种奇特的转换形式可能是雕塑工匠学习某些西方原型的线条画，却没有完全理解的结果。工匠们费尽心力以求尽可能准确地把握这些尊贵的形象的风格。[9]

大约在480年前后，云冈石刻开始发生风格上的演化，硬朗甚至有点沉闷的风格开始解冻，中国艺术对以明快而有韵律的线条蕴含抽象表达的偏好开始糅入佛教艺术中。当时装饰最为繁缛的7号洞窟的石刻（图5.18）就是这种转变的最好证明。这是480—490年由北魏皇室成员捐建的成对洞窟之一。洞窟壁面上布满各种色彩艳丽的浮雕，这或许可以证明皇室捐助人的虔诚和慷慨，也许表现对他们自身前途的一种忧虑。壁面上，长长的条带上绘制了佛祖本生故事，

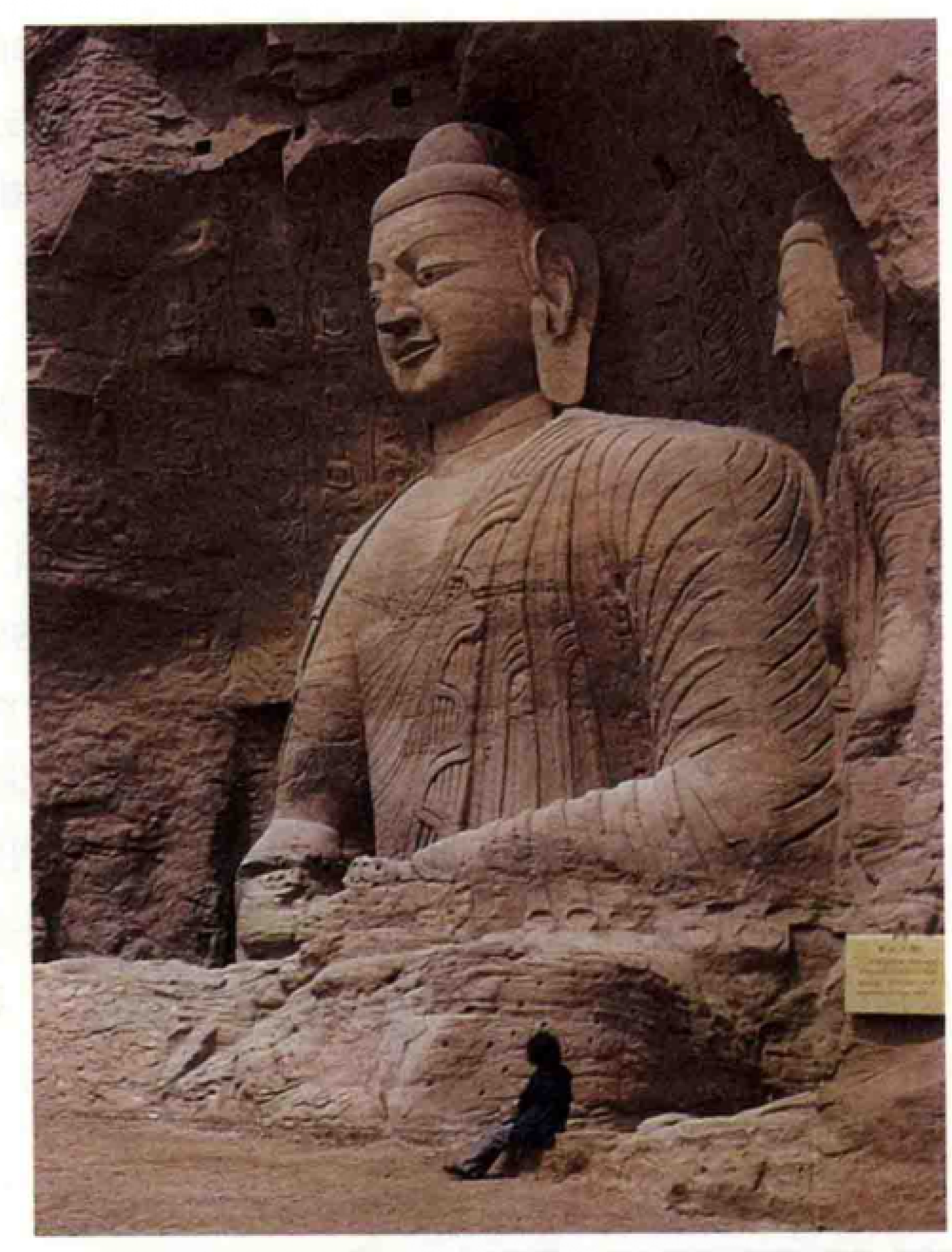


图 5.17 → 云冈第 20 窟弥勒胁侍的佛像，砂岩，高 13.7 米，北魏 470—480 年，作者 1975 年自摄。

图 5.18 ↓ 云冈第 7 窟内部，北魏，5 世纪晚期，水野清一拍摄。



画面生动，而在本生故事之上绘制的是坐像或立像佛陀、菩萨、飞天、药师和其他神话人物。这个洞窟如此丰富的装饰和现实人物与天界人物之间形成的强烈对比，似乎在某种程度上与意大利文艺复兴早期的祈福画面场景异曲同工。

第二期

洛阳地区更接近中国图像表达传统——纯粹用线条而不是立体造型——的中心。这种倾向虽在云冈晚期石刻中已明显地表现出来，但应该到 494 年北魏南迁后才完全成熟。在距洛阳大约 20 公里的龙门，雕刻工匠们找到一种细腻的灰岩，与云冈粗糙的砂岩相比，它可以用于更精致细腻的表现和装饰。新风格以龙门宾阳洞中窟为代表。宾阳洞是北魏宣武帝捐建的，约在 523 年建成。在宾阳洞内，每一面墙上都有大型佛陀造像（图 5.19），两旁是菩萨像或者是佛陀的爱徒阿难（Ananda）和迦叶波（Kasyapa）的造像。入口两侧墙上装饰了众天神像浮雕、本生故事、维摩诘和文殊菩萨论辩的场景，以及皇帝、皇后在其仆从簇拥下前往佛龛膜拜的场景。其中，皇后礼佛图（图 5.20）多年前遭受严重毁损，现已修复并成为堪萨斯博物馆中国艺术收藏的镇馆之宝。该画面为扁平浮雕，其



图 5.19 ←　河南龙门宾阳洞南壁佛像，北魏晚期，可能完工于 523 年，水野清一拍摄。

图 5.20 →　皇后礼佛图，河南龙门宾阳洞浮雕复原，高 198 厘米，北魏晚期，现藏于堪萨斯城纳尔逊—阿金斯美术馆。

流畅的线条韵律和动感显示，深受壁画风格影响的石刻风格正是北魏宫廷艺术的潮流，这进一步说明，除了佛像本身的异域形式，画家和雕塑家在世俗生活场景上采用了更纯粹的中国风格。

由于南方缺乏佛教造像，我们以前倾向于认为以龙门石刻为代表的风格革命起源于北方，进而逐步向南方传播。然而近年来的发现和研究显示，真实的情况可能恰恰相反。以南京为中心的南朝艺术是六朝时期佛教石刻艺术发展的决定因素。最早的革新者以戴逵为代表，戴逵与顾恺之大体时代相当，供职于南京的东晋王朝。据称，他的作品将雕刻艺术提高到一个新的水准——可能反映了同时期的绘画风格，即见于顾恺之长卷摹本的扁平瘦长的躯体、具有流动韵律的长袍和拖曳的围裙。这种人物和服装的概念直到一个世纪之后才见于云冈晚期阶段和龙门最早的洞窟等北方石刻之中，由此可见新风格是南方的雕刻家和艺术家带来的。

龙门宾阳洞中窟的布局暗示了包括高大的石立像、石供奉碑和镀金铜佛像的寺庙内部场景。供奉碑上刻有题记，立于寺庙之中作为虔诚从教行为的象征，供奉人的名字常常刊刻于其上。供奉碑是一块菩提树树叶形状或者长方形的石





图 5.21　麦积山 133 窟佛陀本生故事和《法华经》教义石刻，6 世纪前期，图片为 Dominique Darbois 拍摄。

板，前者常常刻着一个或者一组三个人物立像，而后者四面都刻有佛陀、菩萨或其他神仙人物形象，并配上选自《法华经》的经文和佛祖本生故事。由于在如此局促的空间内表达了这个时代的风格和图像艺术的精华，而且往往带有纪年，这些石刻因此弥足珍贵。

麦积山 133 号洞窟中，至少还有 18 块由虔诚的供奉人树立的石碑仍原封未动。[10] 其中三块是 6 世纪中期风格的典范，包括面向平民阶层的传法经典（图 5.21）。石刻上部讲述《法华经》故事，释迦牟尼通过高超的法力使过去佛多宝如来与他并坐一起。中部和下部则是由菩萨胁侍的佛陀形象，这是极乐世界的简单表达方式。左栏表现的是释迦牟尼从知足天净土下降，向他去世的母亲传法，作为年轻王子的释迦牟尼出家，以及于鹿园首次传播佛法的场景。而右栏则是佛陀于菩提树下静坐涅槃，骑象的普贤菩萨、摩罗的诱惑，以及维摩诘与



图 5.22　青铜镀金佛陀像，高 26 厘米，北魏，约 518 年，现藏于巴黎吉美博物馆。

文殊菩萨辩论佛法的场景。

这个时代的青铜造像很少流传下来。中国历史上不断出现的灭佛运动导致这些佛造像或被毁损，或被销熔。现存最大的——即使不是最精致的——北魏线条风格的代表作保存在日本。奈良法隆寺金堂中保存了三位一体佛像，这座三身像是 623 年从朝鲜来的一位高僧制作的，可以看成是 6 世纪中期中国佛像风格的延续。一些形体较小的镀金青铜佛像可能由于保存在家内佛龛里而逃脱了被毁损的厄运。由于它们造型的精确和材质的美感，这些青铜造像，无论是最简单的佛陀坐像，还是精美复杂的带背光和胁侍菩萨的佛立像，都可以看成中国佛教艺术的精品。其中代表成熟北魏风格的作品是收藏于巴黎吉美博物馆（Musée Guimet）的释迦牟尼向过去佛多宝如来传播佛法的群像（图 5.22），其年代大约在 518 年。该佛像的形象特意作出修改，眼角上斜，嘴角略带甜蜜而



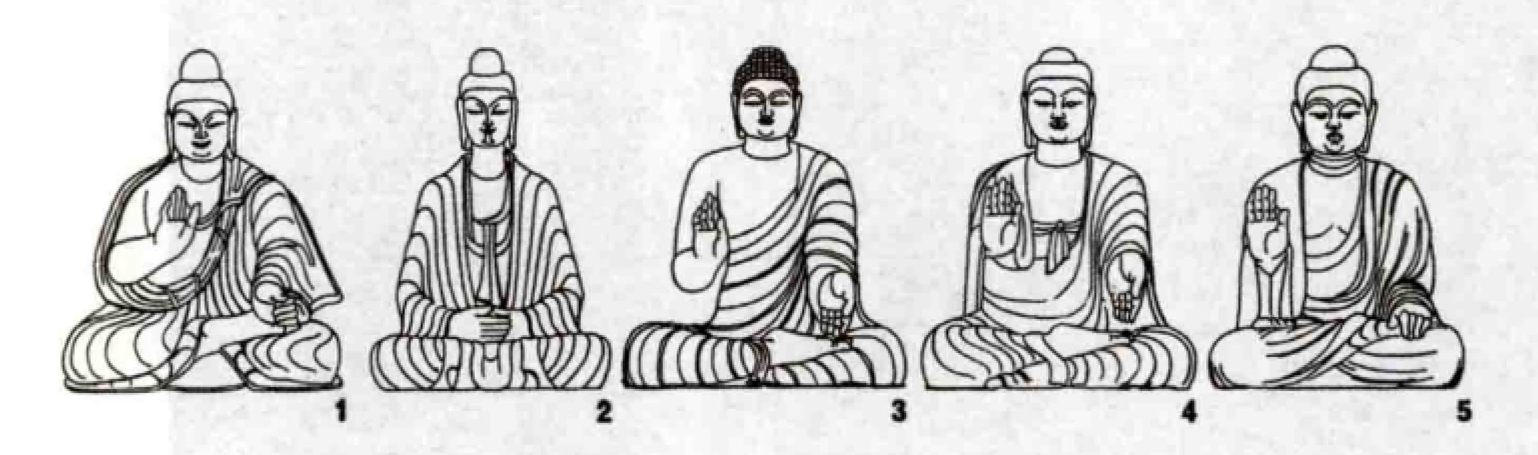


图 5.23 ← 带背光和胁侍的佛像，原有绘画痕迹，高 76 厘米，北魏晚期或者东魏，530—550 年，现藏于青州博物馆。

图 5.24 ↑ 佛像的演化：(1) 云冈，460—480 年；(2) 龙门，495—530 年；(3) 蕲州，550—580 年；(4) 隋，580—620 年；(5) 唐，620—750 年；据水野清一，*Chinese Stone Sculpture*(Tokyo, 1950)，图 1 复制。

超然的微笑，在繁缛的衣服褶皱之下，身体若隐若现。此时的艺术已不再重视描摹衣服之下的身体，而像法国莫瓦赛克（Moissac）或威兹莱（Vézelay）的浪漫主义雕刻一样，利用这些纹饰来表现精神上的超脱而不是肉身的存在。在这个时期的雕塑上，可以清晰地看到同时期画家笔触之下流畅线条的影响，通过极其优雅的线条和这个时期整体风格的极度细腻化，富有时代特征的精神灵气得到强化。

1996 年，在山东济南以东的青州，当地工人为建造一个运动场清理地面时，发现了中国佛教石刻第二期的精美范例。[11] 洞窟之中有多达 400 件保存完好的碑刻和塑像，有的甚至原色犹在。但是约在 12 世纪，由于未可知的原因，它们曾遭破坏，有的修复后再度埋藏。青州隆兴寺在唐代就是禅林重地，840 年日本求法僧圆仁曾经拜访该地。图 5.23 就是一立佛两胁侍菩萨的供奉碑，头顶是托塔升天的飞天，再现了 6 世纪中期石刻的精致、优雅之风。

第三期

不同于北魏，建立了北齐王朝（550—577）的戎狄仇视中国文化，无意追随中国艺术传统。他们更青睐早在青州石刻中就已显露的印度风格，众多精美范例在亚洲和西方博物馆中随处可见。第三期中，佛像躯体进一步膨胀，充斥了整个衣袍，衣袍不再表现得自由松懈，反而变成一种圆柱体形态，以强调佛像的体积感（图 5.24）。菩萨所佩戴的珠宝与佛像的平滑表面形成了强烈的对比。佛像头颅浑圆而有质感，可以看成现实的表现，而不是精神的物化。在第三期石

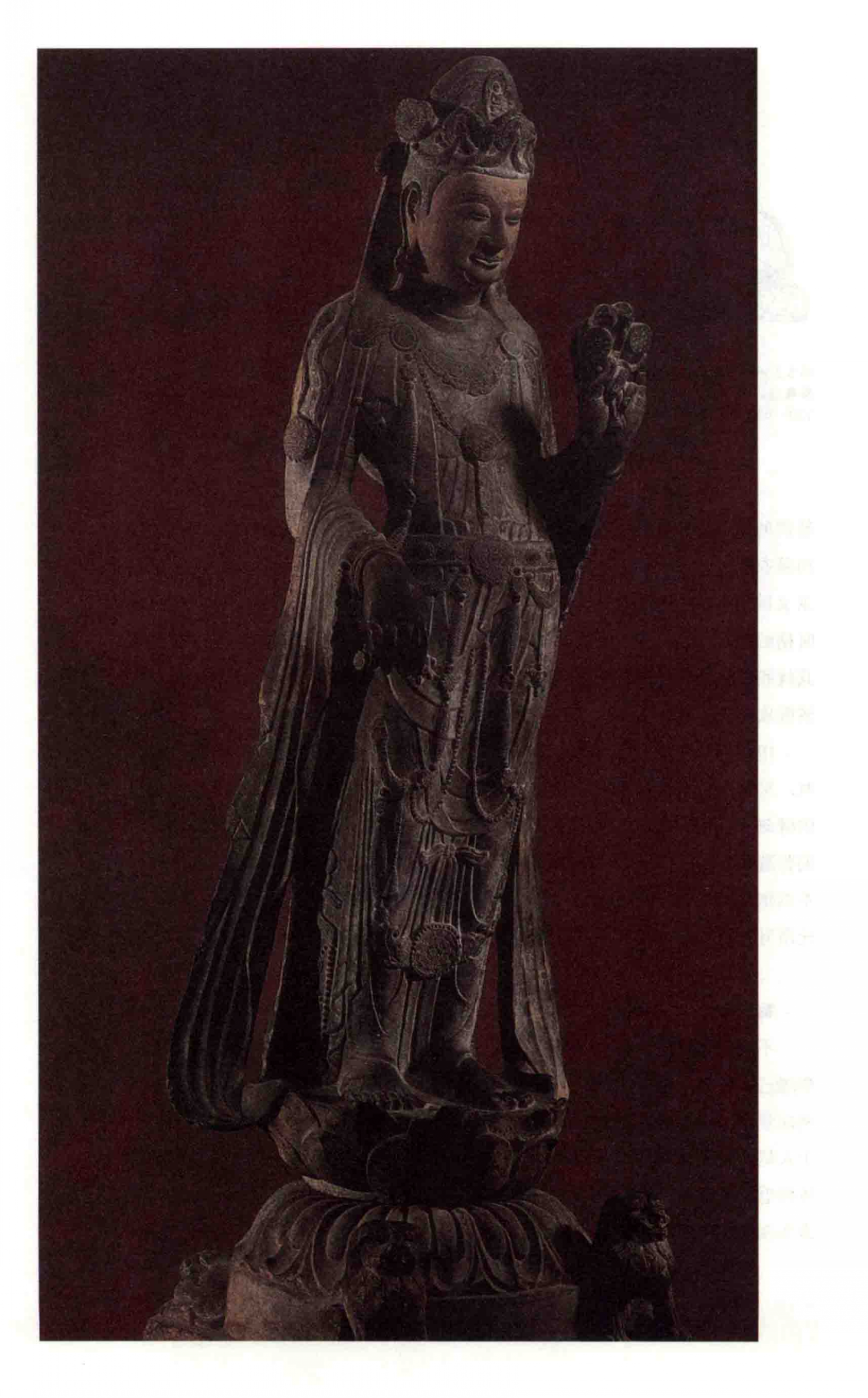




图 5.25 ← 菩萨立像，高 249 厘米，出自陕西西安青龙寺，北周，580 年，现藏于波士顿美术馆，Francis Bartlett1912 年捐赠。

图 5.26 → 杂神和信众，四川邛崃万佛寺石刻残片，6—7 世纪。

刻中，中国工匠创造出一种用精确的石刻和丰富的细节表现主体的庄严和伟大的风格（图 5.25）。尽管中国佛教艺术的这种变化受到印度影响的复兴的刺激，但此时的印度影响并不来自中亚，因为当时与西方的沟通由于其他草原民族占据了塔里木盆地而被阻断。印度影响来源于印度化的东南亚王国，当时，以南京为中心的南朝与东南亚一带保持着密切的外交和文化往来。史籍上多见 6 世纪中南半岛王国向南朝输送佛教造像的记录，尽管这些记录无一能得到确认。然而，1953 年在四川成都附近邛崃县万佛寺遗迹中发现了多达 200 余件佛教石刻的窖藏。其中有些石刻显示出印度笈多王朝艺术的间接影响（图 5.26），而另外一些石刻则在形态上与泰国伐拉瓦第（Dvaravati）王朝石刻艺术和占婆王国及洞阳文化所见的石刻人物和浮雕相关。在南京，当地早期佛教纪念物已被损毁殆尽，因此没有发现任何与邛崃风格相近的佛像。然而，四川佛教深受南京艺术发展的影响是毋庸置疑的。

佛教绘画

与雕塑风格所发生的深刻变化相映成趣的是，佛教的传入导致新的画派的产生，无论在内容还是形式上都显示出异域风情。宋代文献中曾记载粟特人康僧会于 247 年从中南半岛抵达吴国，他设置佛像，在各地举行巡礼仪式。碰

巧曹不兴看到了康僧会所绘西方风格的佛像，摹写下来，后来成为极受欢迎的“曹样”。但到6世纪末期，曹不兴的画作除收藏书画和秘籍的密阁中的“龙头”画像外，其他一概不存。这种新风格在张僧繇手上达到巅峰。张僧繇是供职于梁朝的最伟大的画家之一。他的作品以现实主义风格见长，根据同时期文献，他曾经在安乐寺墙上画龙，尽管他一再拒绝，别人仍然劝他点上龙的双眼。点睛之后，龙飞腾起来，雷电大作。张僧繇不仅绘制了南京一带众多佛寺道观的壁画，也以人物肖像和现实生活题材如《醉僧图》和《田舍婴戏图》等卷轴画见长。但是，张僧繇的所有画作均已遗佚，甚至连后世摹本也未能流传下来，以致我们不能蠡测其风格。然而我们还是可以假定，这种外来的绘画风格最显著的特征就是以阿占塔壁画为例的源自印度的自由阴影技法。自由阴影技法赋予图像以浑圆和质感，这是此前中国所不见的。

敦煌壁画

值得庆幸的是，敦煌壁画得以保存至今，尽管其中大部分都只是中原王朝艺术风格波及所致。敦煌开凿始于366年，在32个洞窟中可以看到北魏和西魏时期的壁画，推测在被后世毁损和覆盖之前应该保存更多。其中最精美的是257窟和249窟壁画。[12] 249窟生动的传法图（图5.27）是敦煌随处可见的具有混合特征的艺术风格的最好例证。佛陀有些怪异的姿势显示出深刻影响了同时期雕塑的线形风格在画面中已经凝固成扁平的装饰样式，似乎暗示其出自中亚游历画



图5.27　佛陀传法图，甘肃敦煌249窟壁画，北魏。





图 5.28 ↗ 鹿王本生故事，甘肃敦煌257窟壁画，北魏。照片由 Dominique Darbois 拍摄。

图 5.29 → 敦煌249窟天花神异景观图，北魏。

家之手，后者试图以具有印度特色的浑圆感处理胁侍人物和飞天，但也没有成功。早期壁画主题多半是佛陀三尊像、佛陀生平故事和本生故事，虽以讲述佛陀前世劫难为名，但主要取材于古代印度传说与民间故事。与取法于西方原型的怪异的佛陀和菩萨截然不同的是，佛陀周围色调明快的场景表现出中国游历画家的自发艺术创造。事实上，当时可能由来自中亚甚至更远的艺术家绘制主要人物，而供奉人肖像则留给本地画家去发挥。

257号洞窟的一幅著名的壁画是鹿王本生故事（图 5.28）：远处简单的小山成排地倾斜着，与汉代宴饮图像中坐姿人物的处理方式一样。小山之间，人物仅仅绘出轮廓，地面上花草盛开。空间感来自中国本土，因为它强调线条流畅，而人物的扁平装饰、梅花鹿和点缀花草的地面则来自近东。更令人吃惊的是249号洞窟天花的装饰（图 5.29）。天花绘制于6世纪早期，主体墙面上绘制佛陀形象，而天花上则是佛教、印度教和道教众神混合：包括东王公和西王母以及各种各样的神仙人物都出现在天花上，天花之下是彩色山脉组成的装饰条带，猎





图 5.30 ↖　石神兽，长 214 厘米，出自江苏 6 世纪中期南朝帝陵，现藏于费城宾夕法尼亚大学博物馆。

图 5.31 ←　郑静墓石棺刻画局部，524 年制作于洛阳，现藏于明尼阿波利斯美术研究所。

人在山上追逐猎物。这是汉代装饰艺术的延续。这些绘画生动地显示，至少在通俗的层面上，中国的佛教是和道教及本土民间传说结合在一起的。

墓葬石刻

这是佛教在中国最盛行的时代。很多人死后火化，而不再沿用汉代颇具特色的厚葬之风。然而，儒家礼仪并没有被完全弃置不顾，帝室陵墓仍然一如既往地壮观。尽管梁朝帝陵仍然湮没于南京城外的青山稻田之中，但安置在神道两侧的纪念性雕塑多被保存下来。[13] 6 世纪的带翅神兽雕像与汉代雕像相比显得更为优雅（图 5.30），由于表现体积的立体感和更具动感的线条使雕像看起来更为生动，栩栩如生。这种雕塑具体而微的例子是众多精美的镀金青铜狮、虎、龙塑像，大多已流入西方各家博物馆收藏之中（图 5.31）。南京一带的大型

墓葬常常用砖垒砌而成，砖上模印浮雕线条，拼合成为墓室墙面的大幅壁画。浮雕画面描绘了诸如竹林七贤等南方地区的流行主题（图 5.32），不仅在构图上，而且在风格上可能都保留了顾恺之等早期南方大师的风格。

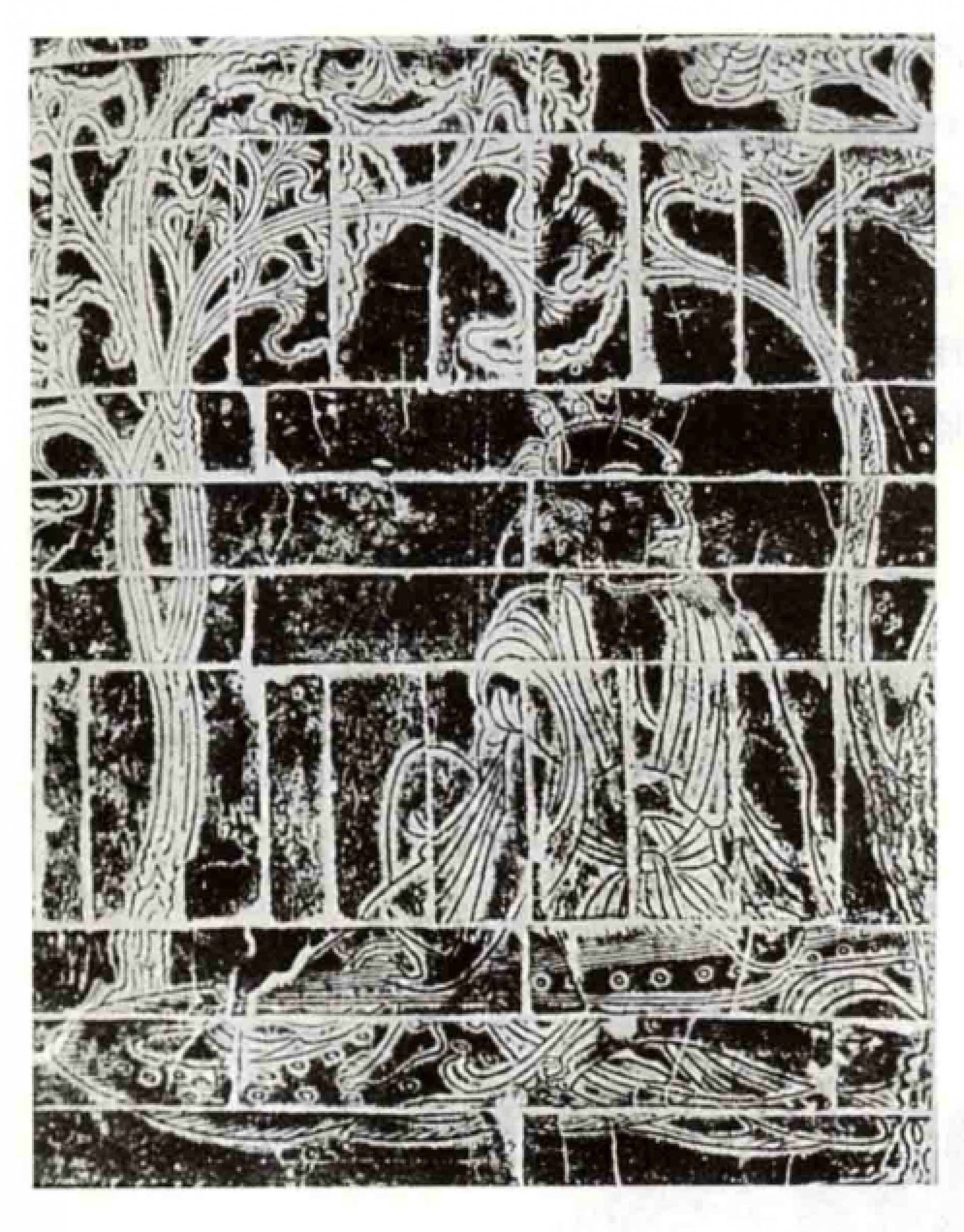






图 5.32　南京附近墓葬砖雕竹林七贤和荣启期拓片，高 80 厘米，5 世纪。

陶瓷

南北分治造成不同的艺术传统是陶瓷工业的一个显著特征。尽管南北双方的瓷器偶尔相互模仿，但是在材质和技术上仍然存在显著差异。北方陶器的胎土是真正的泥土，常常是次生和冲积的高岭土，并多与煤矿共生。而南方的胎土则是磨碎和筛选的火成岩，其中石英、硅和云母含量甚高。有的南方瓷器和石英灰相去不远，以至于表面有一种黏稠的质感。[14]

北方陶器常常在圆形的馒头窑中烧造，以煤为燃料；而南方陶器则在山坡上的长长的隧道状龙窑中烧造，以木材为燃料。北方釉料主要是钙镁氧化物，烧造温度为 1280℃—1370℃。南方瓷器使用的是石灰釉，在 10 世纪之前，甚至使用草灰和木灰，而烧制温度稍低一点。真正的瓷器首先产生于隋代北方，三个世纪之后才出现在南方。

北方的陶瓷工业逐渐从 4 世纪的

异族入侵和社会动荡中恢复过来。明器的质量和种类都在下降，一度是对汉代农村经济的形象表现的农田和猪圈等陶制模型也越来越稀少。可以聊作补偿的是，墓葬陶俑中的精品所具备的流畅的线条和优雅的姿态使我们不禁想起顾恺之长卷中的妇女形象。更重要的是，马不再像在汉代艺术里一样粗壮，它在形态上变得充满了异域风格，而且马具装饰繁缛，使人回想起那个时代的铠甲武士（图 5.33）。北魏时期的陶俑多是深色陶胎，不施釉，有的带有彩绘，经过多年埋藏之后变成了淡淡的红色或蓝色。



图 5.33 彩陶鞍马，高 24.1 厘米，传出自河南洛阳北魏墓葬，得到多伦多皇家安大略博物馆授权。

直到6世纪下半叶，真正高温烧造的瓷器才在华北出现。有些器物显示出这一时期佛教石刻艺术装饰中常见的多样性和强健风格。这个时代的瓷器的纹饰母题既有来自佛教艺术场景中的莲花，也有来自萨珊王朝金属工业中的圆珠和狮子面具形象。河北墓葬出土了这个时代的瓷器精品，胎土坚硬，表面覆盖了一层有光泽的绿色、黄色或橄榄绿釉（图5.34）。

这是中国陶瓷艺术历史上一个不安定的时代，尽管不时也能达成某种对艺术稳定的掌控，如图5.35所示，一个漂亮的类似瓷器的花瓶那样的艺术杰作，



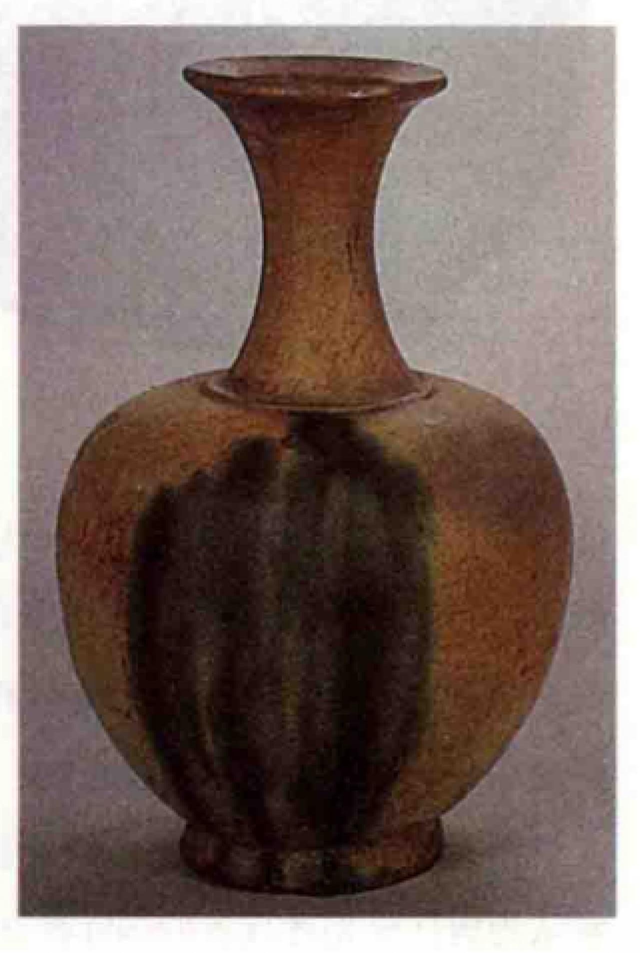


图5.34← 绿釉下饰模制贴片陶壶，高38.3厘米，可能出自河北泾县，6世纪，现藏于牛津阿什莫林博物馆。

图5.35↑ 象牙白釉下绿彩陶壶，高23厘米，出自河南安阳北齐墓，现藏于河南博物院。



图 5.36 ← 饰浮雕乐舞黄褐釉扁壶，高 19.5 厘米，出自河南安阳北齐墓，现藏于河南博物院。

图 5.37 → 越窑黄褐釉桌面文具，两晋时期，现藏于大英博物馆。

图 5.38 ↘ 越窑黄褐釉鸡首壶，高 23.2 厘米，4—5 世纪，现藏于大英博物馆。

便出自安阳一个北齐官员的年代为 575 年的墓葬中。花瓶表面覆盖了一层带开片的象牙白釉，并自上而下垂挂绿彩。在没有发现这个花瓶之前，这种技术多被认为是直到唐代才出现。这座墓葬同时出土了一件陶壶，在褐色陶釉之下装饰了萨珊风格人物的浅浮雕（图 5.36）。这个时代的其他工艺上也常常见到中国和西亚母题及技术混合的例子，特别是在金属工艺和浮雕雕塑上。这表明，我们常常认为唐代早期才具备的国际性在 6 世纪就已经准确无误地表现出来。

迄今为止，北方甚少发现六朝时期的陶窑，而在长江下游一带，仅以浙江为例，在数十个县中均发现有陶窑。这些陶窑的产品多数都出现在南京一带 3—4 世纪的纪年墓葬之中。图 5.2 形态奇特的谷仓罐可能出土于 300 年前后的西晋墓葬。

在以青瓷著称的南方陶瓷中心中，最为重要的是上虞县以及余姚县上林湖岸边的陶窑，后者一直沿用到唐和五代时期（图 5.37）。除了青瓷窑外，杭州北部德清窑也出产一种带有厚重黑釉的瓷器。然而，总体而言，随着瓷器形态、力量和纯洁性的不断强化（图 5.38），早期浙江青瓷预示了中国陶瓷艺术家们将从早期金属工艺审美观的束缚中解放出来，形成独立的艺术门类。



诚然，艺术中的自由主义是这个时代的基调，它不仅表现在技术和设计上，也表现在特权阶层的艺术观上。六朝时期是中国第一个产生艺术批评和审美，产生文人画家和书法家，产生私人艺术收藏的时代。这个时代，也催生了诸如庭院设计和清谈艺术等文化追求。正如6世纪萧统在选编《文选》的诗篇一样，以诗歌本身的文学价值作为评判标准，而不是其他。这似乎表明，六朝时期的艺术赞助人第一次以纯粹的、艺术本身的美感为标准来评价绘画、书法、青铜器、玉器或者瓷器收藏。

第六章
隋唐艺术

六朝时期即已崭露头角的新形式、新思想和新观念在动荡的世纪中无法全面发展，它们需要一个稳定和繁荣的时代开花结果。精明强干的隋文帝于581年建立隋朝，结束了长达400多年的分裂局面，统一中国，使中国的声威远及中亚一带。他征服南方，被迫迁居新都长安的建业高官大族带来了南朝丰富的诗歌和艺术文化。然而，隋炀帝却因为建筑堪与凡尔赛宫相媲美的宫室园林而耗尽国库储备，另外他还修筑了连接南北都城的大运河，仅此一项工程就强征超过500万的男女和儿童作为劳力。这项巨大的工程虽然缩短了隋朝的国祚，却泽被后世。隋炀帝时期发动了四次针对朝鲜的灾难性战争，朝鲜因长期以来受压迫而奋起反抗。不久，陇右李氏家族加入叛乱，隋朝因而土崩瓦解。617年，李渊攻克长安，次年登基建立唐朝。626年，李渊让位于年仅26岁的次子李世民，即后世所称的太宗，由此开启了一个长达一个多世纪的、和平繁荣的时代。

唐之于六朝就如汉之于战国，甚至堪比罗马之于古希腊：这是一个统一的时代，一个取得重大成就的时代，一个充满自信的时代。在唐代艺术中，我们再也找不到5世纪流行的那种在山峰之中出现各种神异人物的幻想和曼妙的趣味。同时，唐代艺术也不像宋代艺术那样展现出天人合一的静寂场景。当然，这个时代也不乏形而上的思索，然而它来自大乘佛学唯心主义的不同学派。这些思索仅仅引起小部分人的兴趣，而且它在形式和符号上的表现既不能激发想像也无法深入人心。就整体而言，唐代艺术充满了无与伦比的活力、自然主义和尊严，这是一种生活在他们确切知晓的世界中的人们的艺术。对于所有唐代艺术而言，我们都可以体察到一种乐观主义、一种活力和坦然接受不可捉摸的现实的态度，

无论是出自大师之手的最绚丽的壁画，还是由乡野陶工制作的最普通的墓葬陶俑，无一例外。



图 6.1　彩绘胡商陶俑，高 32.1 厘米，唐代，纽约 Michael Weisbrod 所有。

至太宗于 649 年去世之时，唐已经完全控制了富庶的中亚国家高昌与和阗，发动了对朝鲜的征服战争，并通过皇室婚姻与西藏联系在一起，建立了与日本、安南及占婆等东南亚王国之间的联系。早在隋代就已奠基的长安城，无论在城市规模还是繁荣程度上都堪比拜占庭。长安城的布局宛如一副东西长 11.2 公里，南北宽 9.6 公里的棋盘。城市的北部是官署建筑和皇宫，后来皇宫搬到了长安城东北角之外更清幽、更安静的地方。在长安城的街头，人们随处可见来自印度和东南亚的僧侣，来自中亚、阿拉伯、土耳其、蒙古和日本的商人。这些外国人的形象在唐代墓葬随葬的陶俑中都得到生动而鲜明的表现（图 6.1）。同时，异域人士带来了自己的宗教信仰，在一个对宗教罕见地充满好奇和宽容的环境中都得到了发扬。太宗本人倾向于道教，但在国是层面上为了强化政府管理系统而支持儒家。太宗也极力推崇佛教。其中最著名的事件是派遣伟大的旅行家和宗教学家玄奘前往印度求法。玄奘于 629 年离开长安，在经历艰难险阻之后最终到达印度，并在当地以佛教学者和哲学家著称。645 年，他返回长安，带回了大乘佛教唯识宗的经典。太宗亲自出城迎接，玄奘凯旋入城。

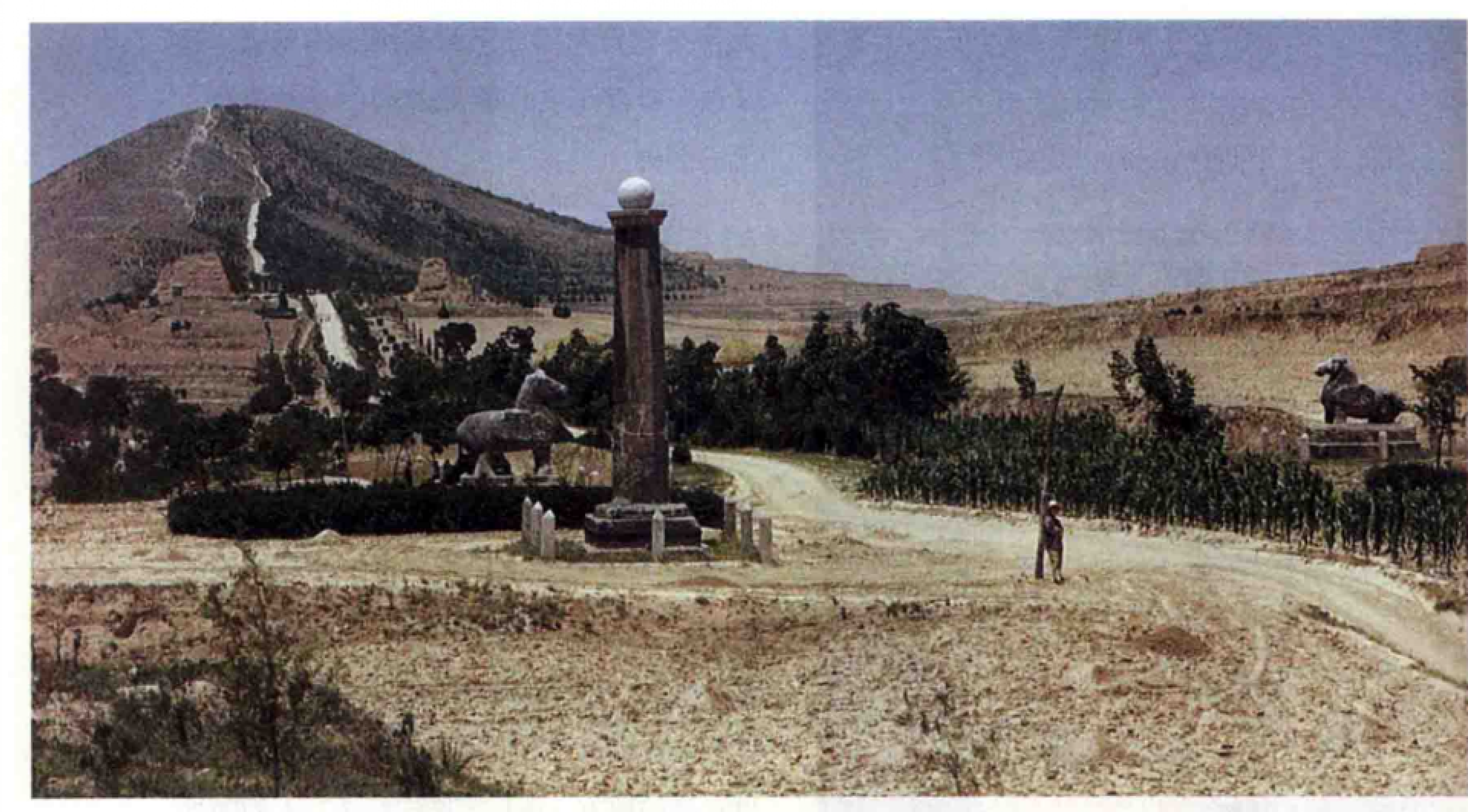


图 6.2　陕西乾县高宗和武后的乾陵的坟丘和神道，作者自摄。

在中国历史上，佛教从来没有取得过如此高的地位，而这并不是中国大地上惟一的外来宗教。在长安街头，还有拜火教、明教寺庙和景教教堂。8 世纪中期之后，甚至出现了清真寺。这个时代的艺术就像长安街头充斥着异域人士一样，也充满了外来母题。远在帝国南方的扬州，地处大运河和长江的交汇点上，是另一个繁荣的国际化大都市。最近，在那里发掘出土了数百件波斯陶器。

中国长达百余年的和平、繁荣和卓越的海外声望不仅归功于李世民，也得力于李世民的两位杰出继承人。649 年即位的高宗是一个弱势而仁慈的君主，他长期为其嫔妃武则天所控制。高宗于 683 年去世后，武则天甚至悍然自立为帝。但正是这位严酷而虔诚的妇女（最精致的天龙山石刻即是她崇佛的明证），使得儒家官僚们忠心耿耿地拥戴她，直到 705 年，年近 82 岁的武则天逊位，二十年的稳定与和平宣告结束。（图 6.2）

七年之后，皇位传递到玄宗（即唐明皇，713—756 年在位）手中，迎来了中国历史上最辉煌的时刻。这段时期就像哈萨王（Harsha）统治下的笈多，美第奇（Lorenzo de Medici）统治之下的佛罗伦萨一样辉煌无比。和太宗一样，明皇也非常尊崇儒家秩序。754 年，他创立翰林院，比欧洲任何科学院都早了将近一千

年，这个时代的才智和财富并没有奉献给佛教寺庙的修建和捐赠，而是集中于明皇的朝堂、宫殿，以及深受明皇喜爱的学者、诗人、画家、戏剧班子和乐队（其中两位乐师来自中亚）之上，当然，也包括深受宠爱的杨贵妃。通过杨贵妃，蒙古和突厥血统的将军安禄山得到了明皇的特别宠信。然而，755 年，安禄山突然发动叛乱，明皇及其朝廷仓皇之间逃离长安。为了平息护驾军队的怒气，年逾七旬的明皇被迫将杨贵妃交给护驾军队，杨贵妃随后被绞死，抛尸荒郊。数年后，明皇之子肃宗平息了叛乱，朝廷重新站稳了脚跟，甚至在 9 世纪早期流露出复兴的迹象。然而唐王朝的权力已分崩离析，王朝的荣耀已成历史，漫长而缓慢的覆亡过程已经开始。

唐代文化是如此之丰富。仅就诗歌而言，终唐一世，创造力从未衰竭，现存多达 15000 首唐诗可以反映出风格的演化。从最早 7 世纪的质朴而充满活力的乐观主义精神过渡到成熟的夏秋之际——即 8 世纪和 9 世纪早期以伟大诗人李白、杜甫、白居易为代表的唐诗，进而到晚唐以杜牧和李商隐为代表的肃杀、凝重和注重情绪宣泄的风格。唐代绘画保存甚少，因而无法证实是否也存在如此的季节性变迁。

751 年，穆斯林军队在中亚大败中国军队。从此，西域一带处于穆斯林影响之下。阿拉伯部落对中亚的征服不仅颠覆了一系列繁荣富足并部分华夏化的王国，也颠覆了 7 世纪以来建立的中国和西方之间的陆地沟通，使其到蒙古统治时期之前几成隔绝。与西方世界的联系当时只能依靠南方的港口城市。广州和其他南方港口城市中聚集了和平相处、共享繁荣的中西人士，直到 879 年黄巢起义开始屠杀外国人。而在福建泉州，最近发掘显示，至迟在 13 世纪，泉州港中仍可见到印度人、阿拉伯人、摩尼教徒和犹太人。泉州作为国际都会城市的地位可以以中国和印度工匠于 12 世纪共同建造的开元寺双塔作为印证。

建筑

正如历史上常常发生的一样，国力愈低迷，中国愈缺乏宽容性，而外来宗教也因而饱受挫折。道教徒尤其嫉妒佛教所享受的政治特权，常常设法影响皇帝反对佛教。儒家也将佛教的某些行为（特别是出家）看成是非华夏化的。而政府对于佛教寺庙耗资巨增，以及大量依附于寺庙的非生产人口——据说当时已

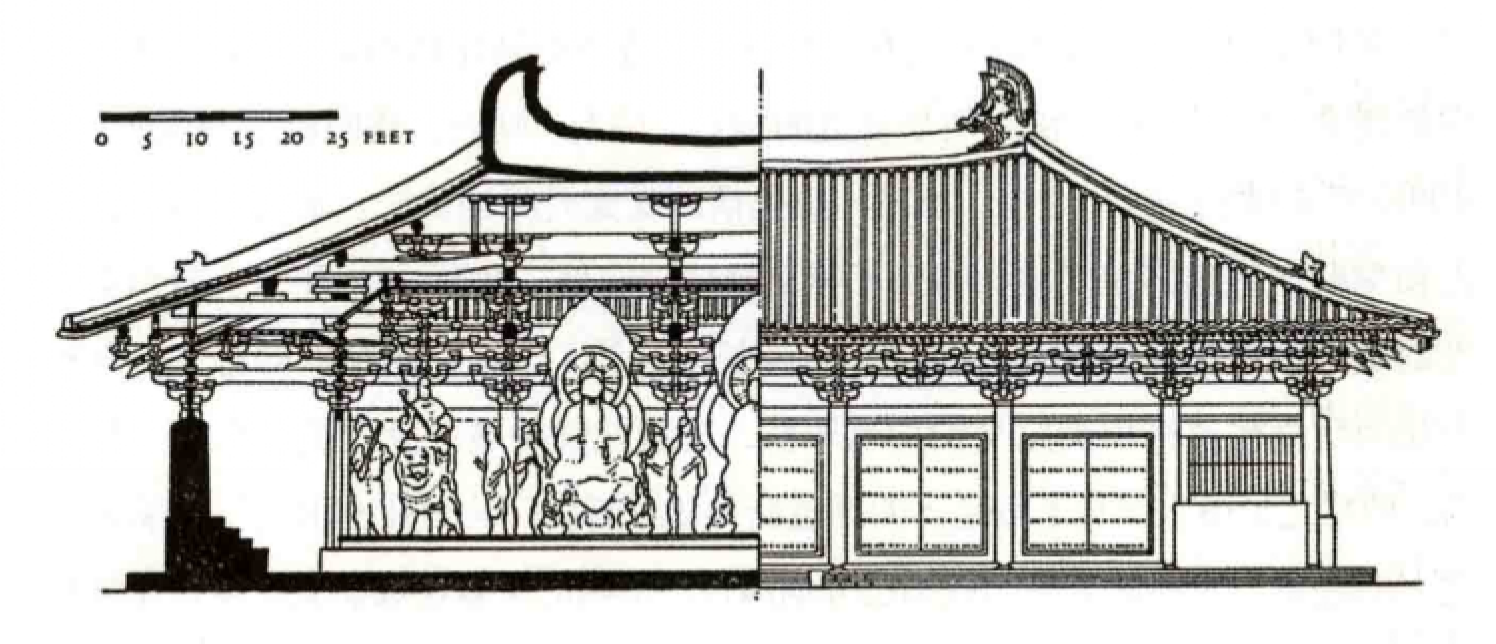


图 6.3　山西五台山佛光寺正殿，9 世纪，《营造学社会刊》中 P. I. Darvall 复制。

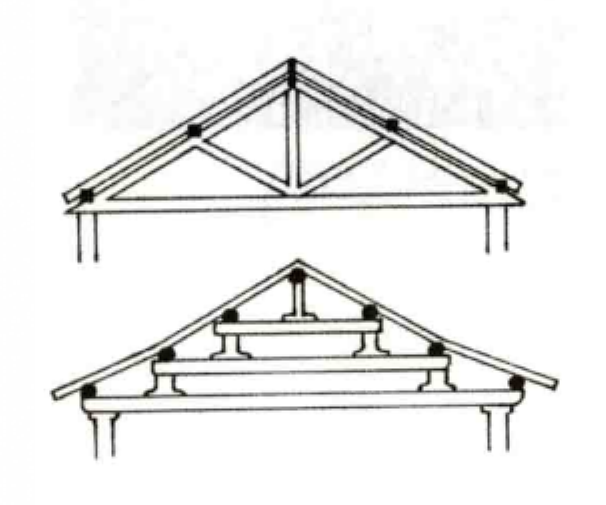
达到数十万人——深怀戒心。845 年，唐朝皇帝敕令灭佛毁寺，所有外来宗教活动都被禁止，所有佛教寺产均被充公。虽然禁佛令不久之后即被解除，但是，对佛寺的拆毁和掠夺是如此彻底，因为时至今日，已很难看到 7、8 世纪的佛教建筑、雕塑和绘画的存留。因此，我们不得不在日本寻找这个时期的物证。在以模仿长安为己任的奈良，寺庙中保存了一些最好的唐代艺术作品。东大寺并不是完全模仿唐代寺庙建筑而成的，但它宏大的规模完全出自与中国寺庙相媲美的雄心。东大寺的中轴线为东北—西南走向，干道两侧有佛塔。宽阔的大道通向前庭，前庭中以大佛寺为主殿。大佛寺长 99.4 米，宽 51.8 米，高 4.5 米，供奉了一尊于 752 年开光的巨大的青铜佛坐像。尽管在其建造年代，大佛寺在规模上尚不及洛阳已遭毁灭的乾元殿，但经历过多次重建和改建的大佛寺仍是今天全世界最大的木构建筑。

目前已知最早的唐代木构庙宇建筑是山西五台山南禅寺主殿，建于 782 年。而最大的则是修建于 9 世纪中期的五台山佛光寺主殿（图 6.3）。[1] 两个建筑均采用檐角起翘的形式，这个特点在后世越来越显著，以至于成为东亚建筑的主要特征之一。关于这个特征形成的原因有许多种说法，其中最离谱的认为它模仿了中国早在游牧阶段便使用的帐篷的下垂曲线。事实上，采用檐角起翘的形式既有美学因素，也有实用考虑。到 6 世纪，中国人发现这种形式的屋顶不仅漂亮，而且能够分散压在梁上的房瓦的重量，防止梁柱倾塌。檐角起翘的形式能够安置特别的斗拱以分散这一点上梁的压力。这种曲线可能是由中国框架式建

筑形成的，与西方严格的三角形架构支柱形式不同，中国式屋顶构造可以通过升降横梁的高度而形成不同的形状（图 6.4）。这种曲线在隋代时就已非常精巧，到唐代时，尤其是在中国南方变得更加显著和更具装饰性。

唐代，笨重的斗拱系统变得有些复杂。斗拱向外和向上延伸，以支撑两条斜伸出的称为“昂”的构件。昂的内侧被横梁绑缚住。宋元建筑中的昂已经能够自由地固定在斗拱系统之上（图 6.5 之 2、3），其充满动感和意义的表现与哥特式建筑的穹顶颇有类似之处。到明清时期，斗拱的细节变得日益繁缛而更具装饰性，而昂和斗拱的真实功能却丧失了，完全退化成为在结构上毫无意义的木工组合——不过是屋檐下长条装饰而已（图 6.5 之 4、5）。

图 6.6 是大明宫内一处宫殿的复原图。如果将大明宫建筑与现今北京城紫禁城三大殿相比较的话（图 8.3），将颇有趣味。尽管后者在规模上远大于前者，



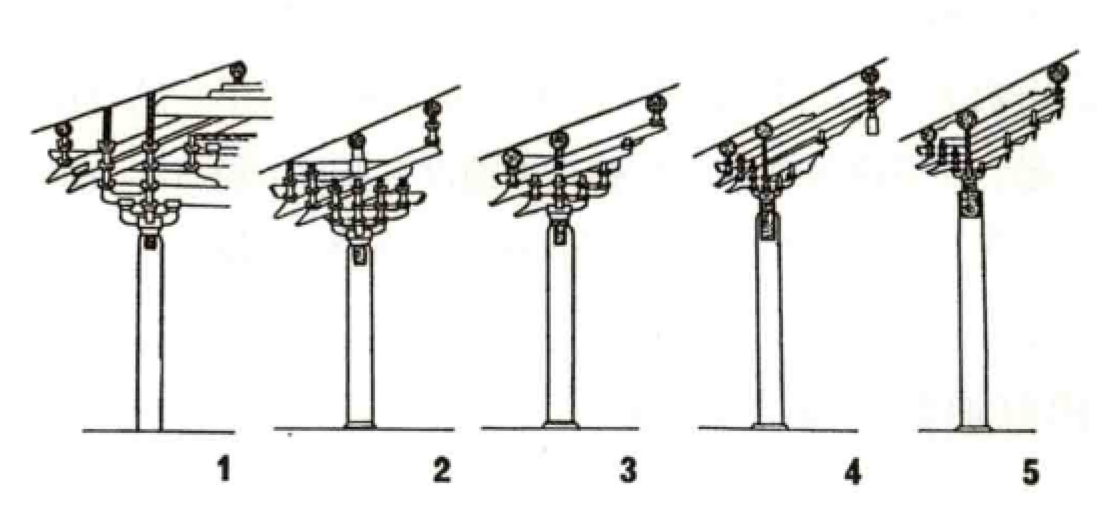


图 6.4 ↑　西墙和梁架结构。

图 6.5 ↗　斗拱的兴衰：（1）唐，857 年；（2）宋，1100 年；（3）元，1357 年；（4）明；（5）清，1734 年。

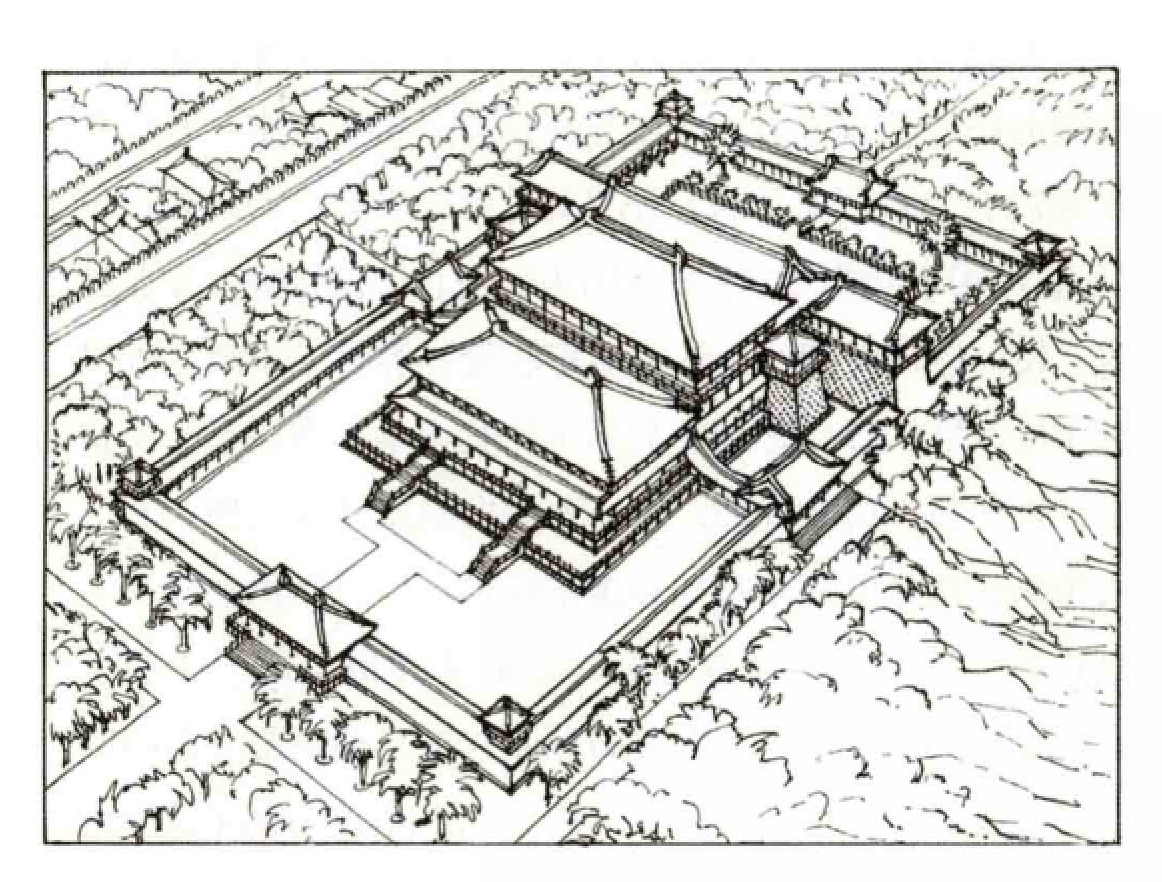


图 6.6 →　长安大明宫麟德殿复原想像图，始建于 634 年，T. A. Greeves 复制。

但在建筑趣味上却逊色不少。大明宫通过一系列回廊和角楼联系在一起构成阶梯状建筑群体，由此而具备的力量感，未见于北京紫禁城。与明清时期的大规模孤立而严肃的礼制性建筑相比较，唐宋宫殿不仅具有建筑的愉悦性，也更亲近自然。这可能也暗示了早期统治之中更人性化的倾向。

为数不多的唐代砖石佛塔得以保存下来。瘗藏玄奘骨灰的长安大雁塔（图 6.7）就是汉代木楼建筑形式的直接翻版，而长安荐福寺塔（比较图 5.14 之 5）的形式却来源于印度西卡拉石塔，这种石塔形式在嵩山佛塔中有更纯粹的表现（图 5.15）。对印度佛塔形式的模仿在五台山佛光寺宝塔中也可体察出来，该宝塔原有一个圆顶，可能仿自一位返回长安的朝圣者带回的速写或纪念品。在神秘的大乘佛教的影响下，有人甚至试图将佛塔的圆顶和木塔形式结合在一起。尽管这种尝试的产物在中国没有发现，但日本石山寺年代为 12 世纪的佛塔就是这种混搭风格的例证。



图6.7　陕西长安兴教寺砖塔，699 年建，828 年重建。

佛教雕刻：第四阶段

直到 845 年灭佛的打击之前，佛教寺庙对佛像幡帜和壁画的稳定需求吸引了当时大多数画家和雕塑家。有些雕塑家的名字被记录下来：张彦远《历代名画记》记载，与吴道子同期的画家杨惠之，因为发现自己在绘画上没有长进，转而进行雕塑。他认为雕塑较绘画容易。张彦远也提到了以泥塑和石刻著称的吴道子的其他学生和同行。事实上，正如我们所发现的，唐代雕塑极具线条流动感，看上去更像是用笔触而不是用斧凿形成的。唐代塑像中极少见到世俗生活场景，仅有的例外是墓葬神道上的卫士和飞马、猛虎等形象。唐代墓葬石刻年代最早也是最著名的例子是太宗昭陵六骏（图 6.8）。据传说，昭陵六骏图是根据

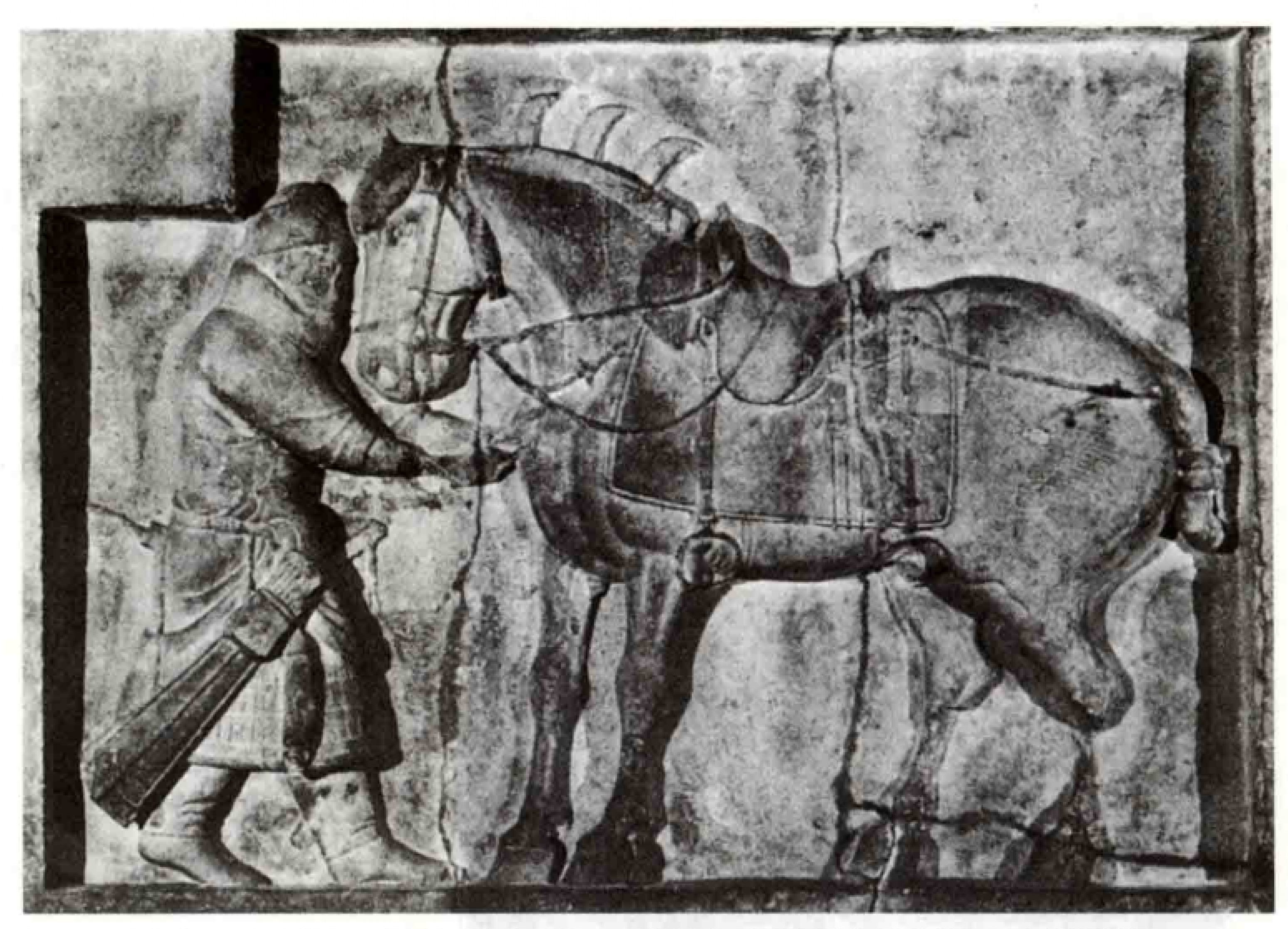


图 6.8　太宗（649 年去世）昭陵前圉人牵马石刻，152 厘米宽，现藏于美国宾夕法尼亚大学博物馆。

伟大的宫廷画家阎立本的底本刻制的。整个石刻风格扁平但充满活力，其扁平形象暗示着这些纪念性石刻的渊源当是线条绘画。

中国 7 世纪和 8 世纪的青铜佛像已悉遭毁损，在 845 年的灭佛运动中被销熔或因弃置不顾而丢失。当时铜佛像的风格现今主要见于日本奈良佛寺。在中国，仅有洞窟之中的泥塑和石刻塑像得以保存下来。在龙门，武则天曾下令开龛雕刻大明王石像，大明王两侧为佛陀弟子阿难和迦叶及胁侍菩萨（图 6.9）。这组佛像意欲与云冈大佛像在尺寸和气势上一争高下。显然，大明王塑像在力量感、比例匀称和微妙的表情上都远超出云冈塑像。尽管遭到严重毁损，大明王像仍然很好地说明了大乘佛教的思想，在大乘佛教中，佛陀不仅是一个伟大的导师，而且是普遍真理的化身，他永恒地向各个方向传播佛法。同时，这尊佛像也是武则天用来表达她自己作为中国皇帝的合法性的政治宣言。[2]

当时还有一些以印度原型为范本的塑像。有一尊印度型大理石佛像发现于河北曲阳县，这尊佛像完全依据印度笈多王朝时期的泥塑半身像制成。当佛陀还在世的时候，印度优填国（Udayana）国王曾雕刻一尊檀香木佛祖像。玄奘于

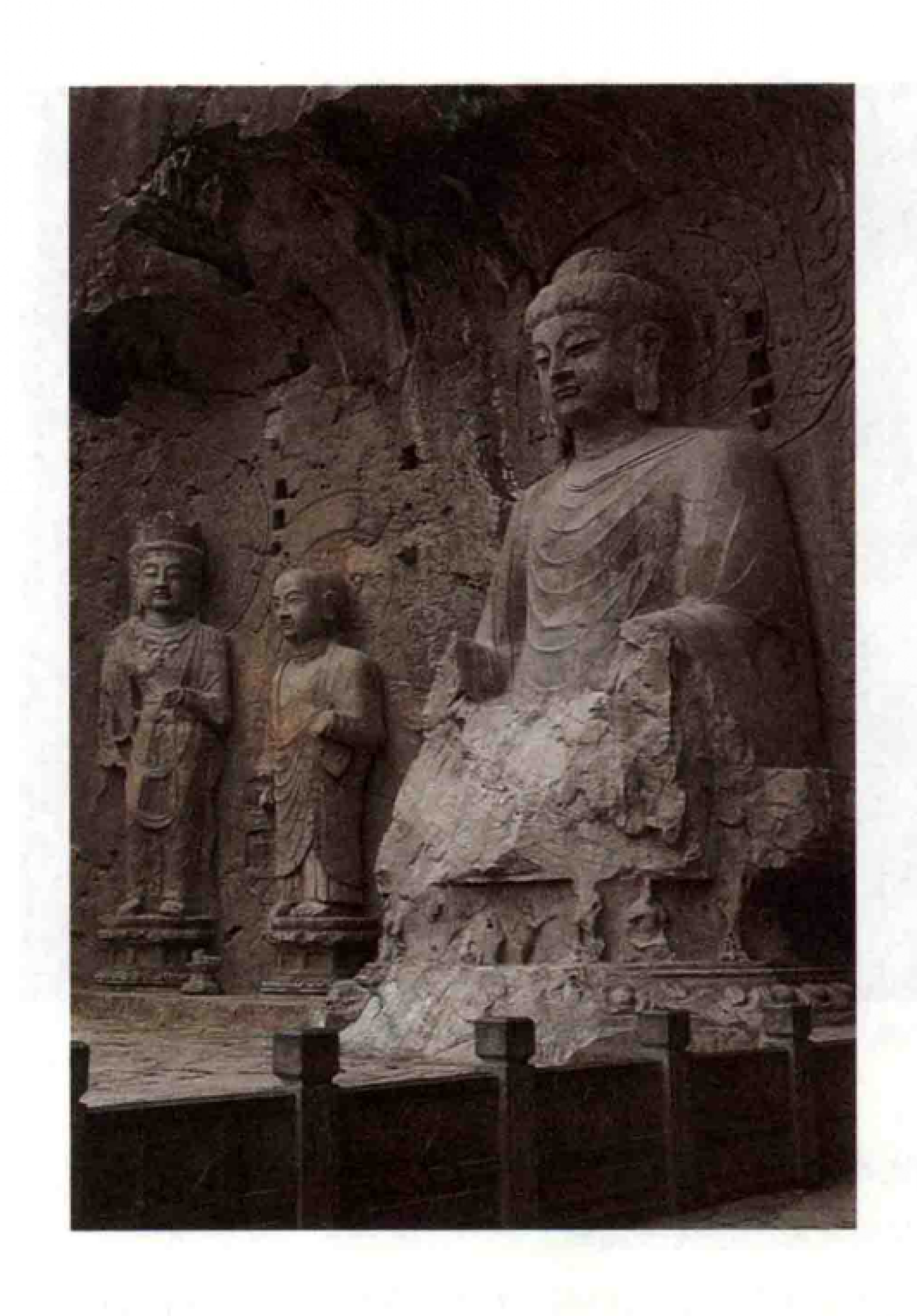


图 6.9 河南龙门奉先寺石刻佛像，高 13.37 米，672—675 年造，John Service 拍摄。

645 年仿制这尊佛陀像，带回中国。这尊佛像现藏于英国伦敦维多利亚与阿尔伯特博物馆（图 6.10）。利用石雕仿制泥塑像的倾向在武则天和唐明皇时期刊刻的天龙山石刻中达到高潮。在这里，佛像都是圆雕（图 6.11），极其优雅，充满感官诱惑，使人不禁想起前 4 世纪的希腊石刻。这些塑像都具备印度式的柔和和绚丽，塑像身上的衣纹像流水一样倾倒在充满肉感的躯体上。由此带来的，是佛像上表现出一种全新的动感。印度对充实、饱满的形式的感觉和中国本土的线条韵律的表现最终结合起来，形成一种新的雕刻风格并成为后世中国佛教雕刻的基础。

佛教寺庙、佛塔、雕刻和绘画遍布中国，各地虔诚的供养人斥资赞助这些艺术活动。表现出强烈的地方风格特征的遗址数量众多，但限于篇幅，我仅列举一二。最引人注意的是 1982 年于四川中部安岳的东北部发现的一尊充满激情



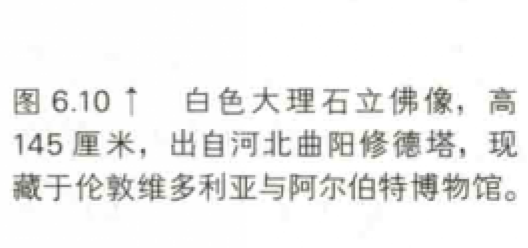
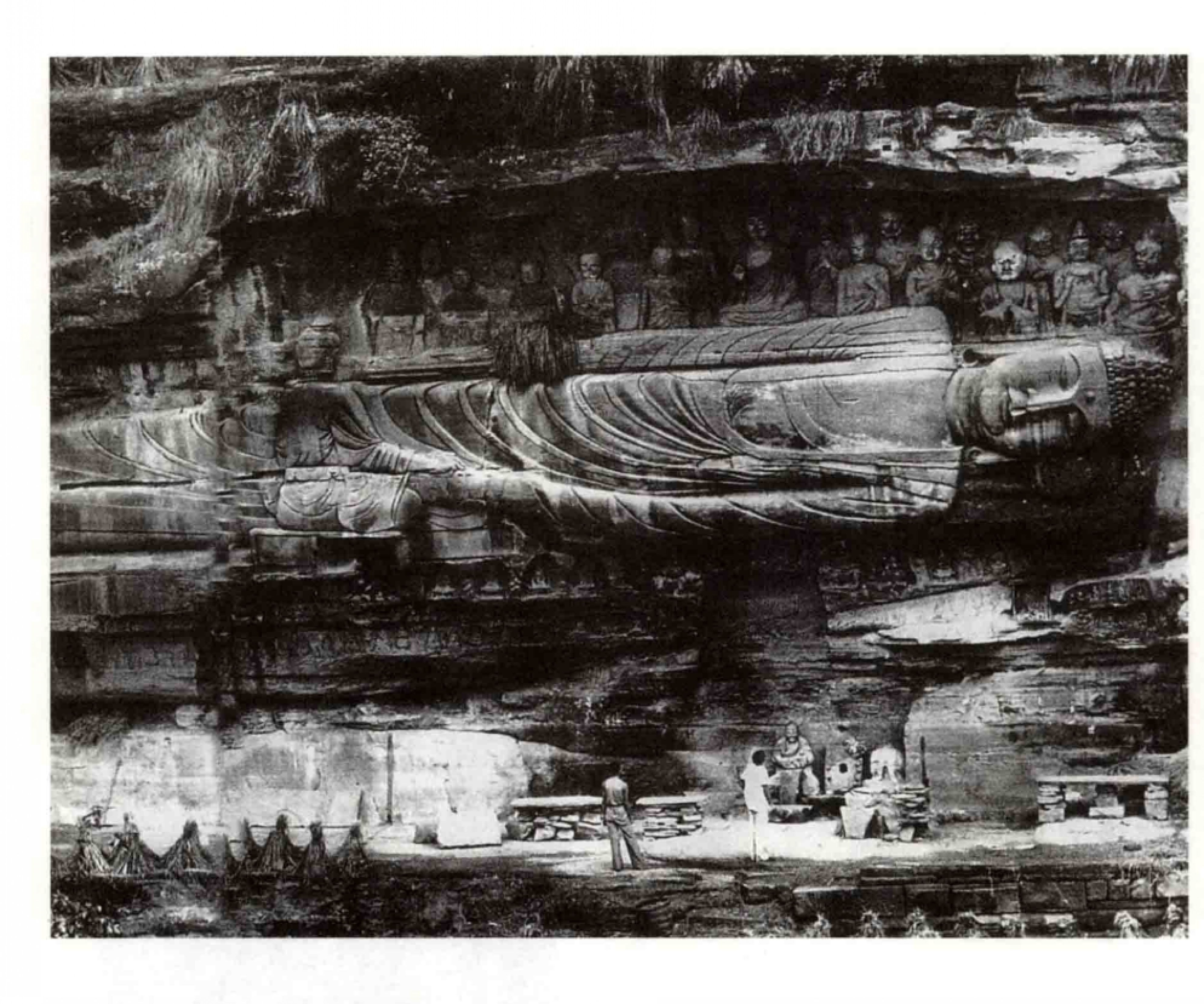


图 6.10 ↑　白色大理石立佛像，高 145 厘米，出自河北曲阳修德塔，现藏于伦敦维多利亚与阿尔伯特博物馆。

图 6.11 →　菩萨立像，高 98 厘米，8 世纪中期刊造，现藏于苏黎世李特伯格博物馆，照片归 Wettstein & Kauf 所有。





的表现释迦牟尼涅槃情景的浮雕塑像（图 6.12）。这尊巨大的释迦牟尼卧像长达 27 米，门徒环绕周围，佛陀头侧和脚侧均有卫士把守，一个门徒坐在佛陀膝旁，正在试探他的脉搏。这尊雕塑的庄严和清晰都暗示出自一位大师之手，尽管我们不知晓他是否是本地人。附近洞窟的题记表明，这里是建于 734 年的卧佛寺的遗址。[3]

尽管佛教信仰和艺术占据主流，道教也不甘人后，信徒们修建道观和神像，与外来宗教一较高下。有的唐代帝王出于现实政治的考量而青睐道教，将道教活动纳入到宫廷礼制之中，但是道教神像是民间信仰和最抽象的形而上学观念的奇妙组合，无法与最好的佛教艺术相媲美。

佛教绘画：外来影响

这个时期的佛教绘画和雕塑一样，充斥着本土和外来的因素。7世纪最流行的绘画主题是基于《法华经》的天台宗教义的插图。《法华经》是包含了神学、形而上学、伦理学、法术和简单的人类诉求等内容的百科全书式文献，似乎能满足所有的人类需求。在北魏石刻中，我们已经发现一些跟《法华经》有关的主题。另外一支流行的宗教是佛教净土宗。净土宗排斥了复杂的说教，大量简化大乘佛教形而上学的抽象观念，提出只要信徒拥有简单直接的信念就可以进入佛教极乐世界，而最终获得安息和永恒的幸福（图6.13）。到7世纪中期，不断出现的佛教新概念最终导致佛学思想的衰败。印度后来的大乘佛教一方面深受

图6.12← 四川安岳涅槃佛像石刻，长27米，唐代。



图6.13→ 西方极乐世界，甘肃敦煌172窟（伯希和编号118窟）壁画局部，唐代。

抽象和唯心主义形而上学的影响，另外一方面又受到复兴的印度教之密宗的影响。密宗相信通过集中人的意志，在咒文和曼陀罗图像法术的帮助之下，人就能呼唤神灵，改变万物。密宗也信奉兼具阴阳两性的印度教萨奇底神（Sakti）。最精美的密宗艺术具有不可抗拒的吸引力，但也容易沦为没有灵魂的魔法程式的复制。[4] 密宗在西藏的荒原上极受欢迎，同时，它也借助西藏政权于750—848年间占据敦煌而影响了敦煌艺术，敦煌艺术由此变得停滞不前。中国精神针对感伤、过于虚玄及走火入魔的思想的反抗，在禅宗中得到了表现。但是，宋之前的禅宗很少影响绘画。关于这点，我们将在第七章中再予以详述。

847年，学者、鉴赏家张彦远写作了《历代名画记》，这是世界历史上最早的绘画史著述。值得庆幸的是，这本重要的著作流传至今，其中包括了当时长安和洛阳寺庙壁画的目录和最重要的画家及其画作名录，堪与贝德克（Baedeker）的《佛罗伦萨导游记》相媲美。然而不幸的是，由于845年的灭佛运动，加之战争、暴乱、火灾或疏于看护，当时的艺术作品均遭损毁。根据同时期的文献，当时外来画家的画作对本地艺术家产生了深刻的影响。北齐时代画家曹仲达所画人物，按照张彦远的说法，有“曹衣出水”之称。这种描述也极适用于天龙山石刻。隋代，和阗画家尉迟跋质那抵达长安，他不但擅长佛教主题绘画，也善于描绘域外珍奇和花卉，其画作极富现实主义风格。太宗曾封尉迟跋质那的儿子尉迟乙僧为郡公，作于9世纪的朱景玄的《唐朝名画录》曾记载，尉迟乙僧的画无论是佛像、人像、花鸟，“皆是外国物像，非中华之仪”。而张彦远提到他的笔法“屈铁盘丝”。元代评论家评论尉迟乙僧的绘画时提到，“用色沉着，堆超绢京，而不隐指”。尉迟乙僧的画作早已遗失，然而，根据对他的画作进行描述的早期文献来看，他的花鸟画中的浮雕风格并不是一种细腻的、用阴影建立起来的立体感画作，而是用很厚的颜料层层涂抹，使所画花卉能突出墙面。事实上，这种技法在颇遭毁损的麦积山石窟壁画中还可以看到一些痕迹。

吴道子

当一些唐代画家醉心于实践外来绘画技巧时，唐代最伟大的艺术家吴道子却用一种纯粹的中国风格进行绘画创作。吴道子宏大的气势和高超的画面处理能力使其成为一个可与米开朗基罗相媲美的伟大画家。吴道子出生于700年，



图 6.14　维摩诘坐像，甘肃敦煌 103 窟（伯希和编号 137 窟）壁画局部，唐代。

据传曾绘制了长安、洛阳一带寺庙中 300 余幅壁画。这些壁画绘制在干燥的墙面上，不同于西方的湿壁画。吴道子的画作无一保留下来。事实上，到 11 世纪，诗人苏东坡仅仅见过两幅吴道子真迹，而他的朋友米芾大约见过三四幅。但我们可以从那些见过吴道子真迹的人的描述中了解吴道子画作的活力、庄严和现实主义风格。这可能比转写多手的摹本、拓本或草稿更准确、生动。12 世纪文人董逌曾说："吴生画人物如塑，旁见周视，盖四面可意会，其笔迹圆细如铜丝萦盘。" 而另外一位文人则指出这种效果更接近其早期画作的特点，这应是受到尉迟乙僧的影响。董逌继续评论道，吴道子所绘人物"朱粉厚薄，皆见骨高下，而肉起陷处，此其自有得者，恐观者不能知此求之，故并以设彩者见焉"。时人都称颂吴道子笔触之间具有旋风般的能量，因此，每每吴道子作画总能吸引大量的围观者。也许吴道子的技法可以通过敦煌第 103 窟壁画中由一位不知名的 8 世纪画家所绘的印度高僧维摩诘头像反映出来（图 6.14）。吴道子对后世人物画影响极其深远。

法隆寺金堂

与雕塑第四阶段所示不同，中国迄今没有任何存世的艺术作品证明，印度的形式观念和传统的中国笔法在唐代有融合。然而，这种结合确曾发生，我们不得不再次在朝鲜和日本寻找证据，那里的早期材料一直到20世纪都保存良好。8世纪早期，奈良法隆寺金堂四壁上装饰了四幅巨大的长方形佛陀四方净土图，同时配有八幅菩萨立幅。这些壁画在奇迹般保存了1200年后，于1949年几近全毁于一场大火之中。这场灾难堪比西斯廷教堂壁画或者阿旃陀石窟寺壁画突遭毁损，是艺术世界的灭顶之灾。净土主题中最受欢迎的是图6.15所示阿弥陀佛净土画，构图简单而庄严，阿弥陀佛两旁站着大势至菩萨（Mahāsthāmaprpta）和观音菩萨（Avalokiteśvara），佛陀端坐在莲花宝座之上，其上为装饰有珠宝的华盖。人物都是用流畅的笔墨线条绘成，极其精细而准确，给人以质感，而印度艺术中那种触手可及的肉质感却被简化。事实上，除了佛像主题和轮廓之外，这幅画很少流露出印度风格的痕迹。散阴影极少使用，仅用于强化手臂和下颌的圆润感。画作的立体效果主要是通过线条的游动来实现的。如果《女史箴图》确实是顾恺之原作的摹本的话，衣纹褶皱的画法就可以追溯到5世纪的阴影绘制方法。只有在画作中的珠宝上才显示出尉迟父子曾经惊动长安画界的厚重颜料的使用技巧，除此之外，整体形式就像董逌所说吴道子绘画一样，“浑然天成，不似人工”。



图6.15　阿弥陀佛极乐世界，日本奈良法隆寺金堂壁画局部，8世纪早期。



图 6.16　佛陀削发图，彩墨绢本，出自甘肃敦煌，唐代，现藏于英国大英博物馆斯坦因收藏。

敦煌

在中国大都会中衰败很久之后，阿弥陀佛崇拜仍然残留在敦煌一带的朝圣者和乡村居民心中，他们应当有机会亲眼目睹遍布 7、8 世纪开凿的洞窟壁面上的种种巨大天界场景。1907 年，斯坦因爵士（Sir Aurel Stein）在一个封闭的石室中发现了数量巨大的手卷和丝质幡帜收藏。尽管很多出自工匠之手，但整体而言，它们代表了现存仅有的可以明确地推断为唐代的绢本绘画收藏。其中幡帜包括若干极乐净土和神仙形象，特别是越来越受欢迎的观世音菩萨的形象。幡帜用暖色调绘制，细节丰富并充满了各种植物纹样装饰。这些幡帜之中最具有吸引力和活力的部分是两侧描述佛陀在世的故事的小幅画面。这些故事多以山水画为背景（图 6.16），类似于意大利方形祭坛下讲述耶稣故事的小画面。看起来，在西藏密宗艺术抵达敦煌之前，中国画家们倾向于尽可能多地使用山水



图 6.17　朝圣行旅图，没骨画法，甘肃敦煌 217 窟（伯希和编号 70 窟）壁画局部，唐代。



图 6.18　传为阎立本所绘陈宣宗像，《历代帝王图》局部，彩墨绢本，高 51 厘米，现藏于波士顿美术馆罗斯收藏。

画背景。事实上，有时候山水画以非印度艺术形式控制了壁画主题。比如在第 103 窟和第 217 窟中，传统的施加于水平展开的横轴长卷的旧划分办法完全让位于全景式山水，画面之中密布层层累叠的山峰（图 6.17）。此时，仍然存在着将整个画面构图分解成为若干个小的、相互连接的空间单位的趋势。而且，从中远景深到地平面的过渡也不见得比收藏于堪萨斯城的石棺图像有多大进步（图 5.12）。当然，敦煌其他的绘画，特别是第 323 窟的小山水画面显示，这个问题在 8 世纪得到了圆满的解决。[5]

宫廷绘画

现在我们必须从敦煌自然主义的田园之乐回到唐代宫廷艺术的辉煌。现藏于波士顿美术馆的一幅著名长卷上绘有从汉到隋的 13 位皇帝的肖像（图 6.18），长期以来被认为是阎立本的作品。阎立本的父亲和兄长都是著名的画家，他本人是太宗时期的待诏宫廷画家，高宗朝更被提升到右相的高位。这份波士顿手卷至少超过一半的部分为宋代摹本，描绘的是儒家典范人物。此时，儒家已恢复



图 6.19 陕西乾县永泰公主陵壁画仕女图局部，706 年。

作为中国社会枢纽的地位。画面上每一组人物都形成独立的有纪念意义的组合，而被组合在一起时，它们又共同构成无与伦比的尊贵的皇家盛会场景。人物形象饱满，褒衣博带，线条流畅，粗细均匀。某些细节使用了散点阴影，使人物面部产生质感，衣服褶皱上的阴影更为显著，如同我们在法隆寺金堂的阿弥陀佛像中所见到的一样。

五十年前，西安西北乾县发现的一组装饰丰富的王室墓葬极大地丰富了我们对唐代绘画的知识。也许永泰公主陵中的生动活泼的壁画出自阎立本门徒之手。永泰公主 17 岁时不幸遭武则天谋杀或被迫自杀。武后死后复位的皇帝于 706 年为他的女儿重建陵墓，壁面上装饰了仕女形象（图 6.19），绘画风格自由，充满生气，虽然线条简单，但收放自如。这些绘画在绘制时仅仅只是为了愉悦已经去世的公主，而对我们而言，则无疑增进了我们对唐代宫廷壁画的认识。唐



图 6.20 ↑ 传为宋徽宗（1101—1125 年在位）《捣练图》，宋代卷轴摹本，现藏于波士顿美术馆。

图 6.21 → 传为韩幹（活跃于 740—760 年）《照夜白》，纸本，高 29.5 厘米，唐代，现藏于纽约大都会博物馆，迪龙（Dillon）基金会购买并捐赠，Malcolm Varon 拍摄。

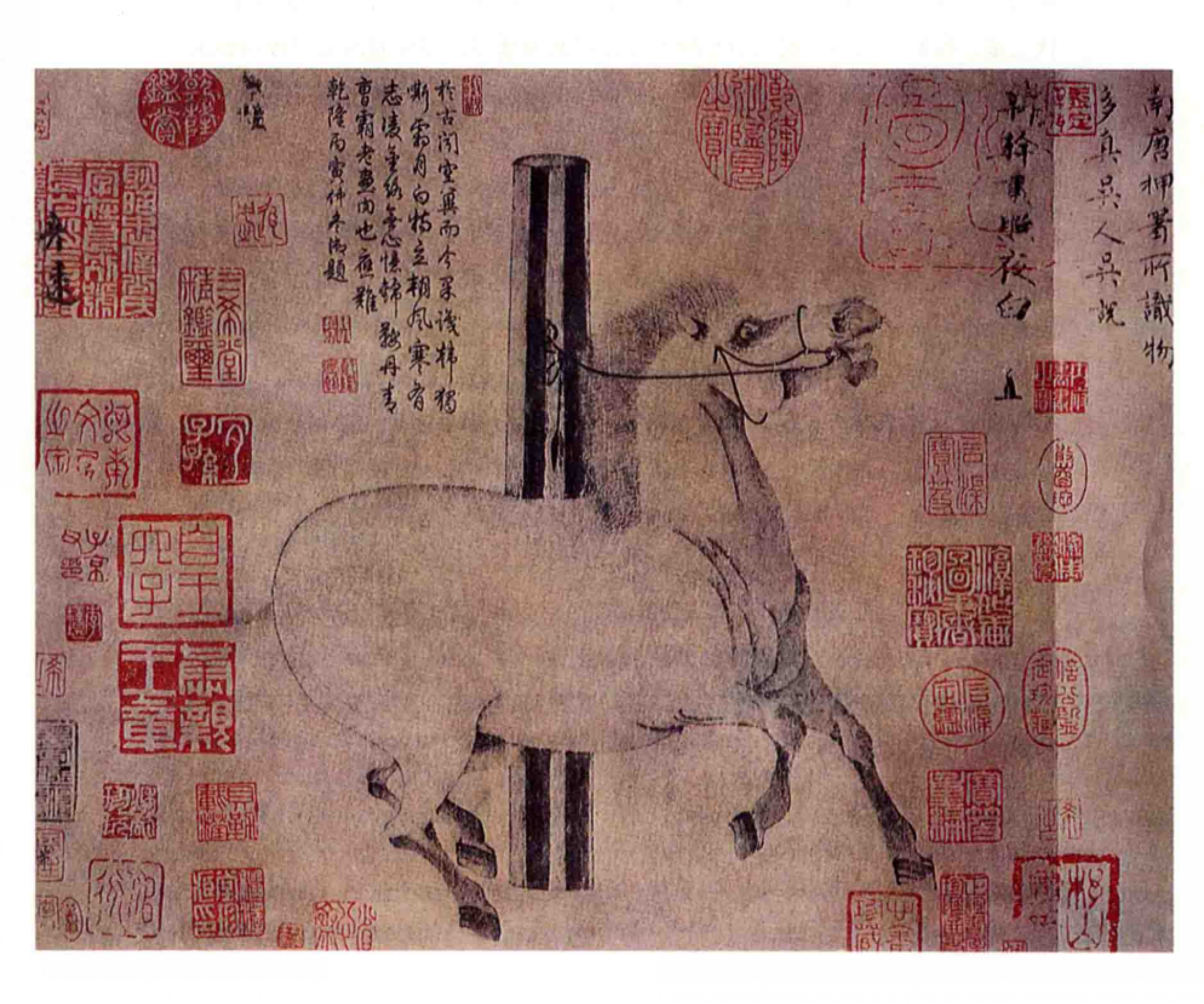
代宫廷壁画到 8 世纪时达到了巅峰状态。高宗和武后的合葬墓就在不远处的山体深处，至今仍未被侵扰。在它还没有被发掘之前，我们只能想像其中所包含的艺术品和工艺珍宝的惊人程度。

唐代宫廷生活质量可以由被认定为周昉和张萱的画作进一步揭示出来。周昉和张萱是明皇时期的宫廷画家，以绘制年轻贵族、鞍马和命妇等题材著称。他们的原作均未能保存至今，但可能存在精致摹本。《捣练图》（图 6.20）传为宋代皇帝徽宗所仿，但更可能是出自其宫廷画坊。尽管徽宗常常在这些画作上署名，我们仍然难以想像他会有时间亲手绘制这种类型的复制品。一个正准备捣丝的妇女卷起袖子，而其他人在抽丝和纺线。画面左侧的仕女用扇子扇火炉。画面色彩丰富而绚丽，细节安排精致。画面中既没有地面，也没有背景，却表现出深远感，画面人物之间有一种特有的、微妙的空间感。

包括周昉和张萱在内的宫廷画家，像当时的诗人一样，为皇帝勤勉地工作，他们常常被召唤去记录宫廷中一些值得记录的社会和文化事件。皇帝也鼓励画家们绘制宠妃和贤良之臣的肖像，甚至包括西来的外国人肖像，那些外国人夸张的形体特征常常成为中国人娱悦取笑的对象。而当时存在的另外一支更严肃的

传统是绘制佛教人物肖像，比如与周昉同时期的李真绘制的真言宗高僧肖像系列。李真在中国长期被人忽视，但他的作品因为准确把握了充满神秘主义的佛教人物的质朴和高贵而在日本大受欢迎。

唐明皇喜爱马，特别是来自西域地区的高头大马。据记载，明皇马厩之中曾经蓄养了多达 4 万匹马。唐明皇最喜欢的马——照夜白——的精美画像长期以来被认为是画马专家韩幹所绘（图 6.21）。画面中，照夜白被拴在柱子上，神情紧张，眼睛直瞪，好像受到了画师的惊扰。尽管这幅画经过多次修复，但保留下来的原作部分仍然能准确把握原型的动感。这在唐代墓葬俑精品上也能体察出来。



宫廷画家并未始终受到礼遇。张彦远曾经讲述了画家阎立本在一次粗暴召唤时遭受的侮辱。阎立本被召唤在太宗面前趴着画宫廷内湖中游水的小鸭。受此侮辱之后，阎立本告诫儿子和学生，决不可再从事绘画工作。宫廷之中，以画师称呼这些画家，相当于画工之师者，而此类名词绝对不会用于学者、高官或士大夫身上。

山水画

在唐代的鼎盛时期，画家们忙于佛教壁画、肖像画和绘制其他重要社会活动之时，即使身不能往，他们的心却早已飞离喧嚣的都市，游走于山林之间。唐代之前，起始于六朝时期的山水画传统进展甚为缓慢，部分原因是佛像绘制的需求持续增长，部分原因是画家们仍然困扰于如何处理空间和深度等最基本的问题。但到了唐代，这些问题都解决了。

根据后代中国批评家和史学家的说法，唐代山水画已经形成了两个流派。一个以宫廷画家李思训、李召道父子为代表。他们的山水画承继了前代画家顾恺之和展子虔的精确的线描技法，并增加了装饰性的矿物颜色。而另一个派别则是由诗人画家王维所创立，王维发展了以破墨技法绘制的单色山水。前者后来被尊为北宗，成为宫廷画家和职业画家的渊源；而后者则成为南宗，是文人画家和业余画家自然表现的形式。我们可以发现，当讨论明代绘画时，南北宗分立以及王维的奠基地位实际上是由一群晚明学者、批评家创造的，旨在鼓吹自己的绘画高于同时期的职业画家和宫廷画家的绘画。当然我在此提及，是因为南北宗分立影响了中国关于山水画的思索长达四百余年。事实上，两类绘画之间的界线并不是很明显。王维之所以在中国绘画历史上被提升到如此高的位置，实际上是宋以后的文人画家的信念的表达，即一个人的绘画就像他的书法一样，不仅仅关系到他的笔墨功夫，更与他的人品相关。因为王维是一个理想的文人，所以他也就成为一个理想的画家。

王维（699—760）是一位天分颇高的音乐家、学者和诗人。早年加入明皇弟弟齐王府中的画家和知识分子群体，安史之乱中陷入政治纠纷，但随后被自己的弟弟搭救，重新获得了帝室的青睐。在他妻子于730年去世后，王维成为一位虔诚的佛教徒。我们尚不清楚这个转变是否影响了他的绘画。王维生前以雪



图 6.22　王维（699—760）风格《雪溪图》，彩墨绢本，原属北京清宫收藏。

景图著称，但被后世画家提及最多的是一幅描绘他的庄园的全景式长卷《辋川图》。尽管有多个摹本保留了基本构图，其中之一甚至刊刻到石头上，但画作很早就下落不明了。这些摹本很少能反映原作的风格，更不用说技法了。也许最接近于他的诗歌反映的与自然的亲密关系的画作，是一幅小尺寸的《雪溪图》（图 6.22）。《雪溪图》曾属于清廷收藏，如今已佚。从早期发表的照片看，技法简单、古朴。画作描绘的时间当是隆冬，因而极具诗意。明代批评家董其昌首次见到这幅画时，便立即相信他终于发现了王维真迹。有趣的是，四年之后再次见到这幅画时，他的激情好像冷却了不少。[6]

当我们的材料局限在敦煌的壁画和幡帜以及近年来唐墓中所发现的绘画之中时，我们难以笃定地讨论唐代山水画风格。但是，已经有足够的材料显示，至迟在 8 世纪，山水画已经形成了三种风格，我们称之为线条画、没骨画和绘画型风格。线条画风格可以追溯到顾恺之，图像形式以细腻、清晰而匀称的线条勾勒出来，然后填充色块。其典型代表是图 6.23 的懿德太子墓中的山水画。而没骨画风格以敦煌 217 号洞窟的壁画（图 6.17）为代表，颜色以不透明的方式涂抹



图 6.23　陕西乾县懿德太子墓线条画风格山水画摹本，706 年。

在壁面上，色块周围几乎不加勾勒。这种技法似乎仅用于壁画。

在绘画型风格中，精致的书法线条与破墨笔法结合在一起，产生丰富的皴法。这种风格由与王维同时代的画家张璪创立，[7] 到 8 世纪时，已经得到极大的发展。图 6.16 的敦煌幡帜图像就是典型代表。后世画家主要发展了绘画型风格，使其成为水墨山水画的主流。线条画风格则成为职业工匠画家的主要技法，而没骨画则不时在历史上出现，如米芾、米友仁父子的意念山水（图 7.24）和花鸟草木画作之中。

唐代末年，文化活动的重心由长安和洛阳向东南迁移。东南一带迅速成为更繁荣、更时尚的地区。南京和杭州一带的山水画家尝试使用“破墨法”与传统决裂，当时的社会甚至鼓励这些异端在技法上尝试丢墨和扔墨，其狂野程度一点儿不亚于 20 世纪 50 年代纽约画派的作为。这些实验作品没有保留下来，但是它们的风格被 10 世纪禅宗画家所继承，在南宋末年再一次出现。

装饰艺术

在绘画和雕塑之外，西方艺术收藏用来说明唐代文化伟大成就的器物多半是随葬品。尽管随葬品颇具诱人的活力和简朴风格，但绝非唐代工艺的最精良制品。然而，唐代装饰艺术精品也会因为种种原因而被埋藏。1970 年于西安何家村出土的两个陶瓮之中，填塞了金银器和其他宝物。据推测，这是宝藏主人在 756 年的安史之乱中仓皇出逃时埋藏的。其中最精致的是图 6.24——器表鎏金，装饰了鹦鹉和牡丹纹样的带盖壶，可能是长安的粟特工匠制作的。其他器型包



图 6.24　带盖鎏金银壶，饰鹦鹉牡丹，高 24 厘米，出自陕西西安何家村，8 世纪。

括杯、钵、盘和八边形杯（图 6.25），可能源自西亚；装饰纹饰属于典型的唐代奢华精细风格，包括动物、人物、射猎场景、花鸟等，或凿或刻，而背景则是深受萨珊金工影响的连串小圆珠纹。



图 6.25 ↑　八棱鎏金银杯，高 6.5 厘米，出自陕西西安何家村，8 世纪。

图 6.26 ↓　佛舍利函匣，镀银镶嵌珍珠，高 50 厘米，出自陕西扶风法门寺地宫，晚唐时期。



佛塔开光之时，按照习俗，文物或其他宝藏将储存在佛塔之下的宝物匣中。873 年，唐代皇帝将一批包括金银器在内的丰富的宝藏埋藏在西距长安 112 公里的法门寺中。1981 年，法门寺佛塔部分坍塌。在重建之前，考古学家开启了埋藏于地下的宝物匣，宝物匣的形态类似于帝室棺椁，考古学家揭示出宫廷水准的宝物收藏。[8] 除一节佛指骨舍利外，还有金银质宝物匣（图 6.26）、金银香炉、黄金法具、丝绸织物、上好的玻璃器、茶具和前所未见的优质越窑瓷器。

然而，尽管中国的发现层出不穷，却仍然无法和目前全世界最丰富的唐代风格装饰艺术收藏——正仓院宝藏相媲美。正仓院宝藏是 756 年由圣武天皇遗孀供奉给奈良东大寺的宝物。这批宝藏包括或彩绘或镶嵌螺钿、玳瑁、金银等花卉纹样的家具、乐器和棋盘。此外，还有玻璃器、铜镜、丝织品、地图、绘画和书法。这批艺术精品的大部分应是从中国进口而来的。

唐代奢华的艺术追求也要求铜镜

背面镀金或镀银。传统的抽象和魔幻纹样被普通的、充满吉祥含义的装饰纹样替代。象征夫妻幸福的交互缠绕的龙凤、花鸟的浮雕形态采用错银或者螺钿技术完成。狮子葡萄纹（图 6.27）证明摩尼教象征主义一度非常流行，但在 843—845 年的灭佛运动之中突然消失了。



图 6.27 ↑　狮子葡萄纹铜镜，直径 24.1 厘米，唐代，原属于纽约 Myron S. Falk 收藏。

陶瓷

唐代陶瓷也大量采用外来式样和母题（图 6.28）。唐代陶瓷仿照外来金属壶制成陶

图 6.28 ↓　唐三彩双耳瓶和凤首壶，高 28 厘米、31.2 厘米和 27 厘米，唐代，现藏于伦敦大英博物馆。



图 6.29　唐三彩陶罐，高 17.9 厘米，唐代，现藏于旧金山亚洲美术馆布伦戴奇收藏。



图 6.30　摹印并局部上釉陶盘，直径 19 厘米，唐代，现藏于牛津阿什莫林博物馆。

瓷壶，表面用模制贴花纹饰，并挂绿色或棕色垂釉。犀角杯源自一个古老的波斯器物形态，圆壶出现在大夏、波斯和叙利亚一带的青釉陶器之中，后来引进到中国，装饰有粗糙的儿童、舞者、乐人及狩猎场景图像。希腊化时代双耳瓶在中国以陶瓷形式出现时已失去了静态平衡感：生动的龙形把手，轻快的侧面轮廓线，以及随意将釉甩落在陶瓷表面，所有这些都是中国工匠的创意，赋予陶土以生命感。这些器物的主顾并非皆为中国人。诸多粟特人定居长安，其中主要是控制西部商道的商人。他们甚为富有，取汉名，讲汉语，从汉式葬俗。

在中国陶瓷史上，唐代以器形具有动感和韵味，彩釉的发展，以及瓷器的成熟而著称。此时的陶器不再像汉代一样仅仅装饰朴素的青釉或褐釉。早在北齐时期，华北就已经出现了在白色的陶器上施加青绿釉的做法。唐代细腻的白色陶土上常常挂有多彩釉层（图 6.29），混合了铜、铁，甚至无色的含铅硅质，以产生丰富的色彩，蓝、绿、黄、褐一应俱全，挂釉也比以前轻薄，釉面上自然生成细裂纹，挂釉常常不及器底。陶瓷盘上多模印花瓣或莲花纹饰，并施以彩色釉衣，釉质常常汇聚在中央纹饰的刻画线条内，以达到凝聚颜色的目的（图 6.30）。

典型的唐代陶器被称为“三彩”，主要产自河北、陕西、河南和四川的陶窑之中。唐代陶器产量经历安史之乱后迅速锐减，仅在四川延续下来，到辽代时

在华北又有所复兴。唐代对丰富的效果的追求也见于绞胎瓷上，这是由白色和褐色泥土混合之后施透明釉形成的。更结实的陶器大量销往近东，而近东工匠又以波斯和美索不达米亚的劣质陶土仿制。长沙窑制品输入到菲律宾、印度尼西亚、印度和东非。这条贸易线路蒸蒸日上，中亚两端遂成通途。

正如我们在第五章中已经注意到的，长江南北分别有不同的陶瓷工艺传统。大约在隋代，华北陶工们最终得到了真正的陶瓷，即一种坚硬的、透明的陶土，在高温下烧制而成，轻轻击打时能发出金属般的声音。851 年，一部由不知名的作者用阿拉伯文写成的《中国和印度纪事》出现于巴斯拉（Basra）。书中包含了由一个名叫苏莱曼（Sulaiman）的商人提供的关于中国广东的信息，他写道："他们有一种质量极高的陶器，尽管是陶器，但是用这种陶器做的碗和玻璃杯一样精致，甚至里面盛的水反射的光芒都可以透过杯壁见到。"[9] 事实上，这种白陶在海外市场需求量极大。在伊朗萨马拉（Samarra）的阿巴西城（Abbasid）遗址中发现了这种白陶残片。阿巴西城是 836—883 年哈里发夏宫的所在地。尽管这个遗址在衰败之后仍然有人居住，但是，大部分陶瓷残片应当属于其鼎盛时代，也见证了繁盛一时的中国陶瓷出口贸易。

这种白陶究竟是什么呢?[10] 早在 7 世纪，河南巩县就生产一种几乎纯白的陶瓷。但近年对巩县窑的研究却揭示出引起我们兴趣的其他方面。后代闻名于世的青花瓷长期以来被认为起源于 14 世纪或稍早的景德镇窑（参见第八章），但是爪哇海勿里洞岛外一艘 9 世纪沉船上发现了三件高温烧造的釉下青花盘（图 6.31），在 1975 年发掘大运河沿岸繁盛的扬州唐城时，中国考古学家发现了有釉下蓝彩的白瓷残片，装饰既包括中国毛笔绘制的纹样，也包括源自西亚的几何形装饰图案。[11] 它



图 6.31　釉下青花瓷盘，直径 23.7 厘米，出自爪哇岛巴利通沉船，现藏于伦敦东方陶瓷协会。

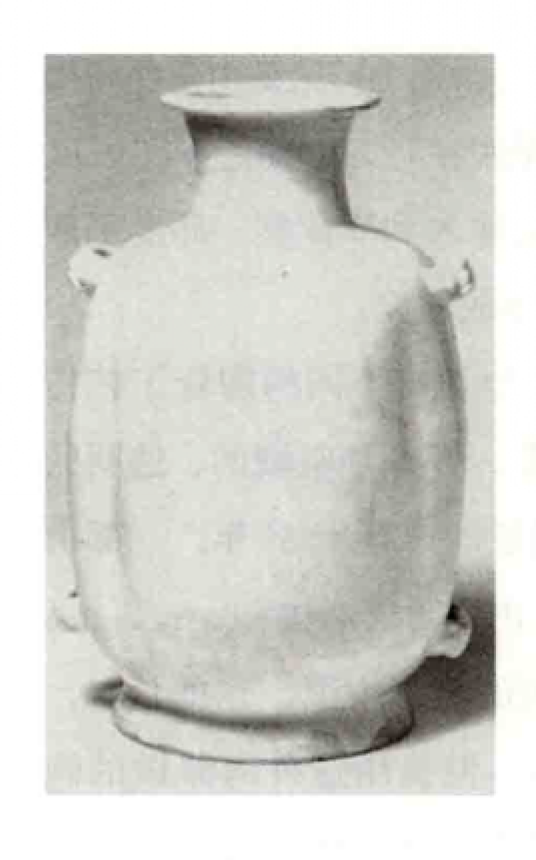


图 6.32← 邢窑白瓷壶，高 23.5 厘米，现藏于旧金山美术馆布伦戴奇收藏。

图 6.33↓ 釉下彩儿童瓷枕，宽 15.3 厘米，出自湖南长沙，9 世纪，现藏于牛津阿什莫林博物馆。



们表明，唐代青花瓷是巩县窑出产的。看来巩县青花窑的产品并不如人意，在短暂的五代之后，这种技术就被人遗忘了。

另一种唐代陶瓷更白更细腻。诗人陆羽创作于 760 年或稍早的《茶经》中写道，饮茶必须使用越瓷。“邢瓷类银，越瓷类玉，邢不如越，一也。若邢瓷类雪，则越瓷类冰，邢不如越，二也。邢瓷白而茶色丹，越瓷青而茶色绿，邢不如越，三也。”多年来，没人知道邢瓷具体所指，所有试图在河北邢州地区发现瓷窑的努力都失败了。但是，1980、1981 年，在稍稍偏北的临城县发现了瓷窑，所见瓷器完全符合陆羽的描述。图 6.32 所示是 1955 年于西安发现的白瓷壶，就是邢窑的代表作品。随着白瓷日渐受到欢迎，生产白瓷的陶窑也渐趋增多，到唐代晚期，南方开始效仿北方生产白瓷。在江西，一种青白瓷在景德镇附近的石虎湾窑烧制成功，这种青白瓷就是宋代影青瓷的前身，而景德镇到南宋时期则成为中国的瓷都。

与此同时，湖南的陶工们在长沙以北的铜官镇尝试中国陶瓷史上最早的釉下彩绘工艺。[12] 铜官生产的壶、盘和瓷枕（图 6.33）装饰着花鸟纹样，虽然略显简单粗糙，但也栩栩如生。纹样是在透明釉下，用氧化铁的褐色和氧化铜的青绿色绘制而成的，而没有使用北方常用的蓝色钴料。另一个足以代表唐代陶瓷活力和前驱性的是坚硬的灰陶，即宋代著名的钧窑的前身。灰陶在唐代钧州附近的黄道窑中烧造而成。厚重的器形上施加了一层褐色或黑色釉质，釉色中夹杂青白

色的磷酸盐斑纹，更令人瞩目（图 6.34）。

在华北，高温烧制的青绿釉陶瓷一直延续了整个唐代，并发展成为北宋时期“北窑”的经典代表。在北方，青瓷只是若干个传统之一，而在中国东南一带，青瓷却是最主要的陶瓷品种。在唐代结束之前，杭州附近上林湖窑烧制的青瓷已经达到了新的工艺高度。越窑烧制的碗和壶有时在橄榄绿和褐色釉之下装饰了模印或刻画的花草纹样。

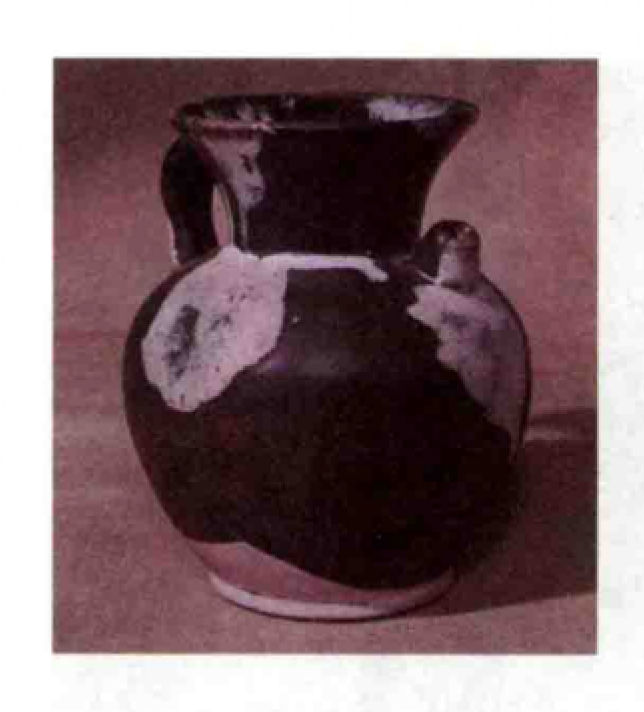
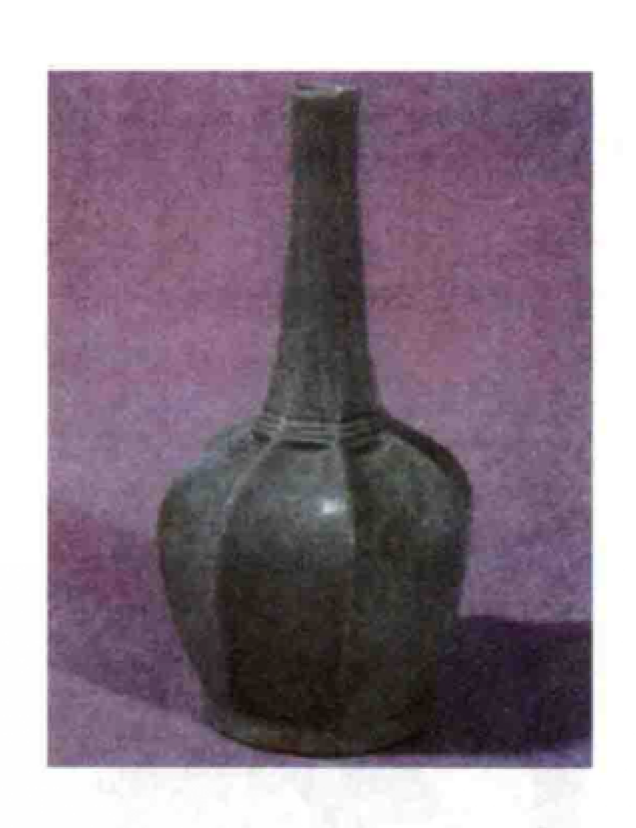


图 6.34↑　黄道窑黑褐釉瓷器，高 14.7 厘米，现藏于萨赛克斯大学巴龙收藏（Barlow Collection）。

图 6.35↓　天青釉秘色瓷，出自扶风法门寺地宫，晚唐时期。



青瓷之中，弥足珍贵的是秘色窑。9 世纪唐诗曾经称秘色窑具有罕见蓝釉。然而直到 1980 年代，都没有发现任何可以与此描述相匹配的青瓷。法门寺窖藏中出土了大约 16 件青绿色陶瓷，它们可能就是神秘的秘色瓷器（图 6.35）。秘色瓷器当属越窑直接供应唐王朝的贡瓷品种中最精美和最珍贵的一类。而越窑出产的日常用品（图 6.36）则是日趋富足的东南一带出口贸易的重要产品。越窑瓷器在伊朗萨马拉、开罗南部的弗斯塔和东南亚一带的印度尼西亚、婆罗门和菲律宾屡有发现。

我们今天所欣赏的唐代陶瓷的主要藏品，既不是为收藏者所制，也不是用于日常



图 6.36→　唐代越窑碗，直径 19 厘米，现藏于伦敦维多利亚与阿尔伯特博物馆。



起居生活的，而是廉价的墓葬随葬品。它们表现出一种简单、质朴的美感和动力。这类陶瓷器中最显著的代表是墓葬随葬陶俑（图 6.37）。陶俑为我们了解唐代日常生活提供了一幅生动的画面。陶俑形体从数寸高的动物和玩具到巨大的马匹、骆驼、武士和辟邪，甚至包括令人叹为观止的官员、仆从、舞女和乐师组合（图 6.38 和图 6.39）。事实上，女俑占据主导地位。妇女同男子一样骑马，甚至打马球。《旧唐书·舆服志》专门记载有此事："开元初，从驾宫人骑马者，皆着胡帽，靓妆露面，无复障蔽……俄又露髻驰骋，或有着丈夫衣服靴衫。"[13]

图 6.37 ↑　唐三彩胡人马俑，高 66.5 厘米，出自河南洛阳。

图 6.38 ↓　唐三彩骆驼乐伎俑，高 70 厘米，出自陕西西安唐墓。



唐代宫廷生活的一些欢愉场景在墓葬陶俑中也得以再现。六朝时期的瘦削的妇女形象不再流行，8 世纪转而出现一种类似于维多利亚

风格的追求浑圆形体的时尚。据说杨贵妃就长得丰满圆润。然而这些妇女形象缺乏优雅的姿态。而中国的陶工显然更倾向于以来自中亚和西亚的胡人为原形，通过夸张他们异常的服饰、胡须和高鼻来取乐。人物俑往往采取模制方式，分别烧制人物正面和背面，而大型的人物和动物则分成几块制作，常常在底座或者腹部下面留出开口。帝室成员和高官墓中的三彩陶俑有时会出现细小的裂缝，使造假者难以模仿。永泰公主墓中就有多达 172 件三彩陶俑。而地位稍逊的人只能满足于彩绘陶俑。年代最早的三彩陶俑见于 663 年西安唐墓之中，而三彩陶俑的生产在 756 年安史之乱后突然衰败，不过晚至 850 年的墓葬之中仍可见到三



图 6.39　陶坯彩绘乐伎俑，高 25 厘米，伦敦 Giuseppe Eskenazi 授权。



图 6.40 唐三彩天王俑，高122 厘米，现藏于旧金山亚洲美术馆布伦戴奇收藏。

彩陶俑。[14]

唐代陶俑中最值得注意的是踏在鬼魅身上的凶猛的铠甲俑（图 6.40）。它们可能来源于真正的历史人物。一次，太宗生病，魔鬼在屋外尖叫，扔掷砖瓦。据称“杀人如切瓜，积尸如山”的将军秦叔宝提出和另外一位将军尉迟敬德把守在宫廷之外，顿时尖叫声及砖瓦抛掷声戛然而止。太宗非常高兴，命人绘制两位将军的肖像，张贴在宫殿大门两侧。据文献记载，这个传统一直延续下来，两位将军也就成为中国传说中的门神。[15]

第七章
五代与两宋艺术



图 7.1　四川成都王建墓石棺床承托石武士，背景有乐人石刻，高 60 厘米，五代时期。

安史之乱之后，唐朝国力一蹶不振，无论在物质上还是精神上，都日渐衰败下去。中亚之争败于伊斯兰，吐蕃的入侵，各地的割据和农民的暴动，财富和秩序所赖以建立的灌溉系统的最终崩溃都导致王朝不可避免地走向覆灭。907 年，中国最终陷入政治混乱而分裂成为多个小国势力，称为五代。五代的名称并不很准确，因为它们只指定都于中国北方的五个王朝。五代多是由军事割据势力建立起来的，他们往往自称诸如唐、汉和周这样宏大的国号。尽管中国的南方和西部分裂成十个更小的国家，事实上，这些地区远比中原要和平和繁盛得多。

和以往的历史一样，在国家分裂时期，四川还能保持一枝独秀。学者、诗人和画家汇聚在前蜀和南唐的首都。甚至当北宋定都汴京（现开封），重新统一中国时，其花鸟人物画传统仍是来自四川，而四川的传统则直接承继于晚唐。晚唐装饰艺术风格可以在 1942 年发现的死于 918 年的前蜀国君王建墓的玉器、银器和石雕上略见一二（图 7.1）。

亦同于以往历史的是，北方的游牧部落乐见宿敌的分裂。938 年，后晋国君石敬瑭将位于河北、

山西等地的幽云十六州割让给契丹，导致北方游牧部落再度统治华北。十年之后，他们改国号为辽，占据了中国北方的大部分地区，这一问题，在随后四百年都未能解决。随着兼并中原土地，辽也获得了大量擅长瓷器、木工和金工的工匠。以瓷器、金银器、墓葬壁画为代表的早期辽代艺术与晚唐和五代艺术密切相关。

959 年，后周皇帝去世。次年，赵匡胤登基建立新王朝——北宋。起初，宋看起来不过是一系列短命王朝的延续，但赵匡胤在随后十六年的征战之中部分统一了中国。当然，正如傅路德（L. C. Goodrich）所观察到的，北宋军队从来没有打破过帝国边疆的铁幕：契丹、女真和蒙古牢牢地控制了北方，党项和蒙古控制了西北，安南和南诏控制了西南。1127 年，北宋遭受一次致命打击，女真人攻陷了汴京城，俘获了包括在历史上以画家、收藏家和鉴赏家著称的徽宗皇帝在内的整个朝廷，宋室从此一蹶不振。1134 年，女真灭辽。1127 年，一位帝室成员和北宋朝廷残余势力南逃渡江，在转徙数次之后，最终以临安为临时首都。女真人创立了金国，将长江以北纳入囊中。和辽代一样，女真人也收取了数量庞大的岁贡以换取不再继续南征的承诺。直到成吉思汗和他的凶悍的骑兵挥戈南下，宋金两国同遭灭亡。

由于向外受到敌对势力的钳制，宋只能寻求内向发展。汉代中国的疆域无比广阔，抵达传说中远在天边的昆仑和蓬莱。唐代中国拥有中亚，欢迎所有西域来客前往朝贡。而到了宋代中国，在内安宁，而在外则需通过岁贡的形式买来和平。因此他们对世界具有一种全新的好奇感和更深邃的思索。六朝时期曾经出现的感性和想像的空间在唐代乐观主义的主导情绪下曾经一度丧失，到宋代时重新得到发现。宋代哲学洞见的深度与创造能力及技术改进之间完美的平衡相结合，将 10 世纪和 11 世纪造就成中国艺术史上最伟大的时代。

这个时期的皇帝可能是中国历史上最有修养的。皇帝之下，支撑着政府的知识分子形成了精英集团，他们可以在皇帝面前坐着讨论国是，发表不同意见，言论自由。他们的尊崇地位部分来自印刷术的飞速传播，蜀的首都成都在 10 世纪曾是印刷业的中心，那里出现了中国最早的纸币。932—953 年，130 卷“九经”第一次得到印刷。10 世纪晚期，多达 5000 卷佛教经典《大藏经》（图 7.2）被印制出来，同时道家经典也得以刊印。在新技术的帮助下，前所未有的知识整理有了实现的可能。知识分子投入无休无止的字典、辞书和合集的编辑之中，这成

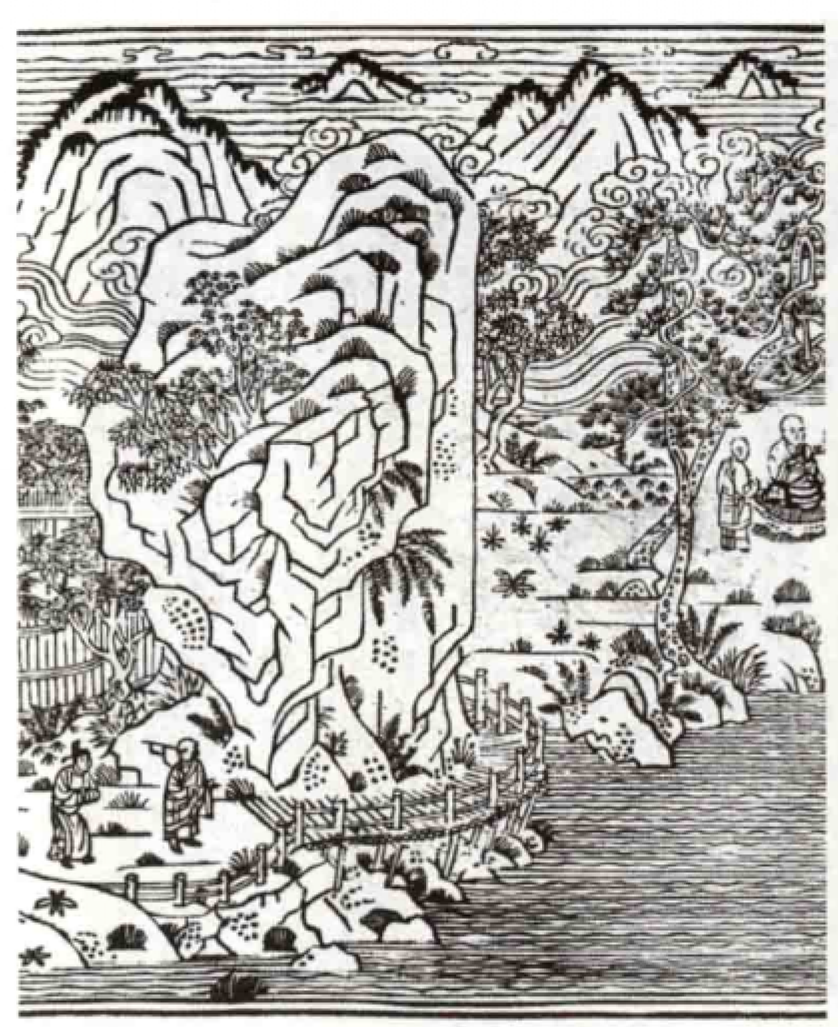


图 7.2 《秘藏诠》木刻插图，1108 年刊印，高 22.6 厘米，现藏于哈佛大学赛克勒美术馆。



图 7.3 战国风格错金银带翼铜狮，高 21.5 厘米，推定为宋，现藏于伦敦大英博物馆。

为中国知识活动的显著特点，直到辛亥革命方告一段落。

知识整理的需求导致周敦颐和朱熹创立了理学。同为形而上的道德力量的儒家之“理”与道家之“太极”结合在一起，并进而得到来自佛教的知识理论和自我修养方法的补充。对新儒家而言，理是赋予万物以内在本质的统治原则。通过“格物”，即一系列既科学又直观的研究，由近及远，由熟悉至陌生，有学之士可以由此深化对世界的知识和对理的法则的理解。北宋绘画表现出来的浓郁的现实主义风格——无论是山石皴法，还是花鸟形式，或者是舟船结构——都可以看成是对可见世界的深刻而微妙的检视，由此而形成新儒家的哲学表达方式。

对古代艺术和工艺的全新兴趣既是儒学复兴的重要副产品，又受到平行的复古潮流的驱使。宋代对仿青铜或玉质礼器和用器的要求与日俱增（图 7.3）。尽管对于这些复制品的断年缺乏足够的证据，但普遍的观点认为宋代的复制品较明清时期的复制品更精确而古朴。徽宗帝室收藏的青铜器和玉器的目录在 12 世纪出版（图 7.4），其拙劣的重印本成为后世托古伪制的范本。



图 7.4 《西清古鉴》乙编选页，图中卣与图 2.20 卣近似，清代刊刻，现代重印。

建筑

正由于宋代在文化上集大成的特点，第一部严格的建筑标准出现于宋代，《营造法式》于 1100 年呈奉给宋朝皇帝。[1] 作者李诫是工部的建筑师，他将关于建筑的历史考据与极其弘富的建筑材料和结构的技术信息结合在一起。宋代的建筑在规模上不及唐代宏大，但是在复杂程度和精巧程度上，则有过之而无不及。宋代建筑中的昂，已经不再是一个简单的用来支撑屋檐的悬臂，它不再受到任何其他结构的支持，而是放置在复杂的斗拱之上，通过一系列复杂的力的作用而获得平衡（图 7.5）。由于结构过于复杂，本有可能导致建筑退化，但宋代木构建筑将结构的宏大和细节的精致完美地结合在一起。宋代建筑更倾向于精细而瘦削，而不是粗壮而宏大的结构。汴京城内佛塔密布，寺庙都是黄顶绿檐。木构和石构佛塔每层的屋檐并没有向外过多探出，只是在棱角上稍稍起翘而已。

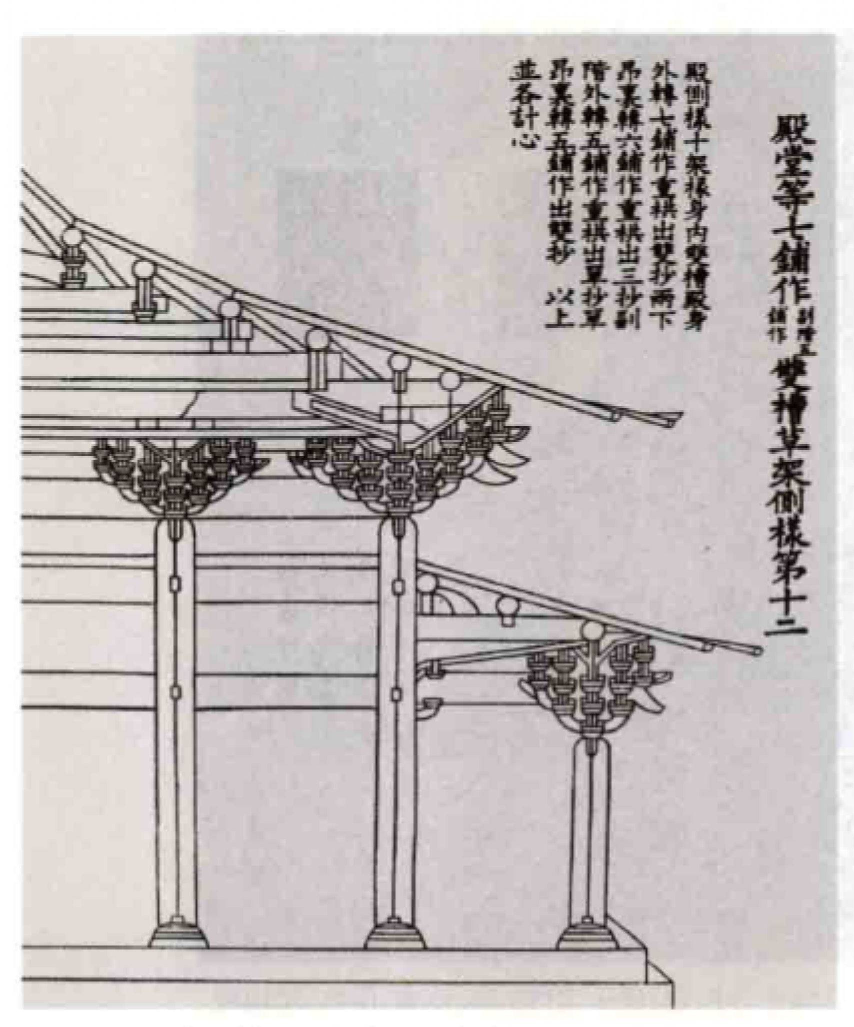


图 7.5 殿堂七铺作，宋《营造法式》(1925 年版) 木刻插图。



图 7.6 山西应县佛宫寺八面塔，高约 60 米，建于 1058 年，梁思成绘制。

和北魏一样，辽、金因为本身也是中国土地上的外来者而特别推崇佛教。他们对佛教的支持引发了中国北方地区佛教信仰的复苏。山西应县佛宫寺的八面塔（图 7.6）就是在辽代的捐助之下于 1058 年建立起来的。这座佛塔是目前仅存为数不多的宋式佛塔之一，细节丰富，斗拱灵活，而建筑比例透露着高贵的气质。在山西北部辽、金作为陪都的大同，并排矗立了两座重要的寺庙：下华严寺于 1038 年竣工，目前仍然保持原貌，而上华严寺于 1140 年一场大火后重建，尽管上华严寺中的五尊佛像在明代重塑，壁画则是 19 世纪重新绘制的。在下华严寺，不仅塑像保持原貌，墙面上也保留着宝塔状存放经书的书楼，其细致的木工结构正是说明这个时代风格的最好范例之一。在这座庙宇殿堂之中，建筑师和雕塑家将他们的艺术与对宗教的服务结合在一起，创造了一个令人叹为观止的佛陀世界，使供奉者从一进入殿堂起，就完全沉浸于其中（图 7.7）。佛、菩萨、罗汉、金刚在这个巨大的三维空间里各有安置，就整体效果而言，不仅能使观众一饱眼福，也能满足他们信仰上的需求，使他们感受到佛陀的力量无所不在。



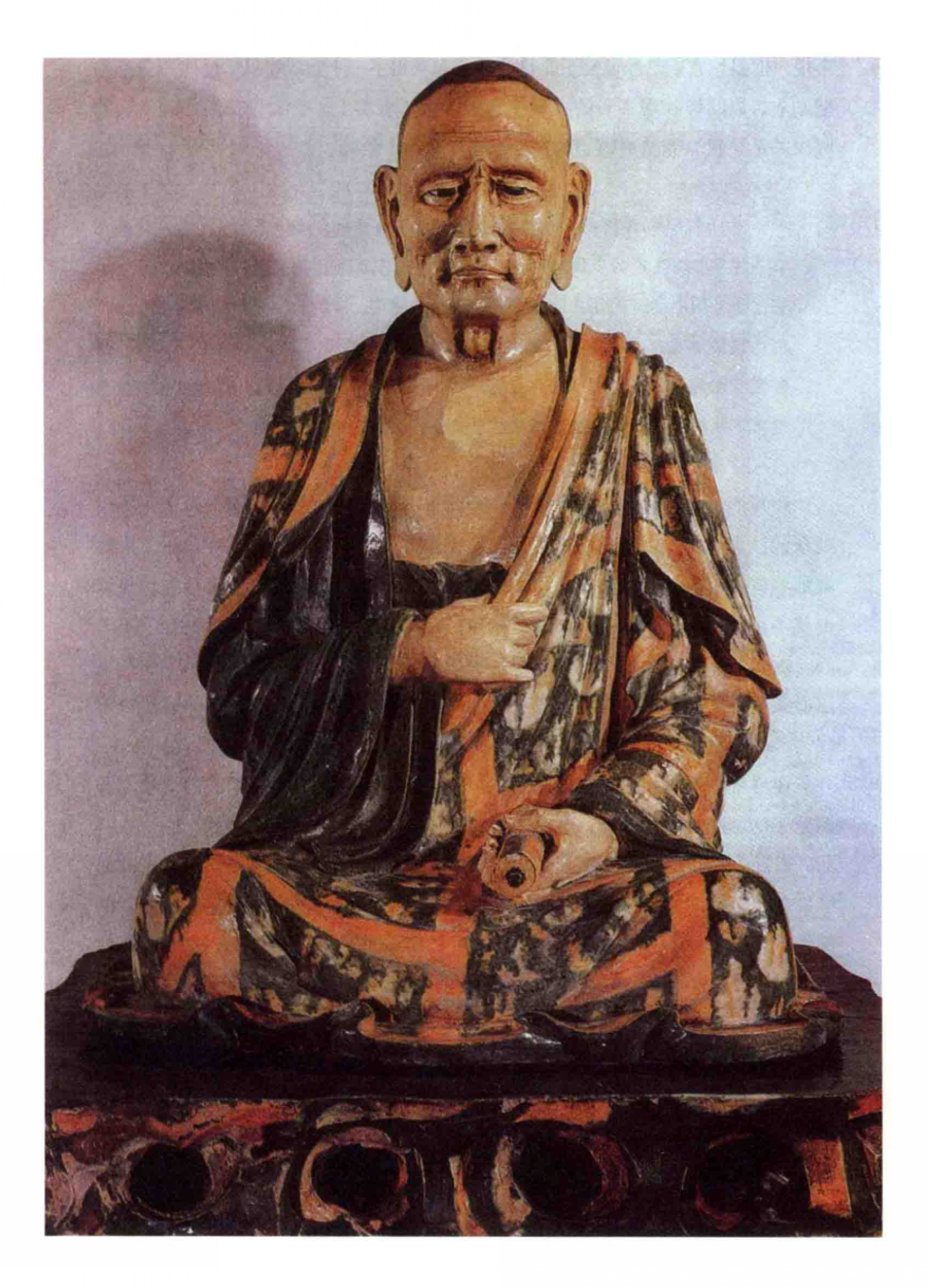
图 7.7 山西大同下华严寺内部，建于 1038 年，作者 1975 年拍摄。

图 7.8→ 三彩釉罗汉像，高 105 厘米，出自河北易州，10—11 世纪，现藏于纽约大都会博物馆，照片由 Lynton Gardiner 拍摄。

雕刻

最引人注目的辽代雕塑是 20 世纪 20 年代在北京附近易州洞窟中发现的一组泥塑罗汉像，其中一件在大英博物馆，另外五件在其他西方艺术收藏之中。当它们被发现时，充满活力的造型表现出来的尊严和现实主义风格，以及三彩釉都诱使学者将其推断为唐代作品，因为当时无人相信辽、金能产生如此高质量的艺术。但现在我们已经确切地知晓 10—12 世纪的中国北方文化十分发达，在雕塑和陶瓷上不仅保留了唐代艺术的传统，而且还有进一步发展。这些佛像以及其他一些木质佛像与其说是高僧的肖像，还不如说是各种精神状态的表现形式。藏于纳尔逊美术馆的一尊年轻罗汉像高度凝神，脸上流露出内心斗争的神情，这无疑是属于以禅宗为代表的玄想派。而在大都会博物馆中另外一尊塑像上（图 7.8），我们看到充满骨感的头颅、清晰明确的线条和眼角下坠等老年特征，这应当是斗争的结果，他以肉身的苦难为代价，换取了精神上的安宁和胜利。

然而这个时代的雕塑并不全然都是古典复兴或者唐代传统的延续。木质或泥质塑像都已超越了唐代风格。佛陀和菩萨像仍然全部模制，描摹肉身会引起



不悦，但是，它们已经放弃了能量的动感而获得了一种全新效果。这些塑像都临壁站立，以同样壮观多彩的大型壁画为背景。事实上，壁画与塑像之间密切的呼应关系导致席克曼对雕塑的描绘也同样适用于绘画：

> 由于衣服和环绕的丝带极富动感，这些佛像也自然地产生了动感，仿佛正以一种平和而庄严的步伐向我们走来，或者刚刚踏上莲花宝座。环绕的丝带对于在三维空间中创造无休止的螺旋式运动极其重要，有的长而宽的丝带绕在手上，有的缓缓地垂挂在身体上，又从身体后绕出来。在塑像制造过程中，衣服的褶皱深且形成尖锐的棱角，因此在明暗之中形成极其强烈的对比。衣服和丝带的尾端常常做成漩涡形状，这应当受益于书法笔法的运用。[2]

和晚期巴洛克艺术一样，这种含蓄而永不休止的动感是刻意设计用来吸引观众的注意力的。观音是慈悲菩萨，不仅给信众带来子孙，也能在危难之中挽救那些口念观音佛号的信徒。因此，这种情感吁求在观音像中表现得淋漓尽致也就不足为奇了。她俯视那些受苦受难的信众，眼中充满宁静，而不是漠不关心。她的态度慈祥而不伤感。华严寺右侧的菩萨像（图 7.7）悲天悯人，而在纳尔逊美术馆的优雅的观音像（图 7.9）上，一种原本意欲表达的情绪的宣泄被宋代艺术精细化趋势巧妙地掩饰和压抑住了。

在另一个层面上，宋代的雕像尚称不上精致。尽管佛学系统在中唐之后对知识分子的影响力愈渐式微，然而因果报应的教义在普通民众中仍然是深入人心的。来自平民阶层的宋代宗教艺术就是用来教育民众的，其中最令人感兴趣的遗址发现于边远偏僻的地区。在第六章中，我们已经讨论了四川中部安岳的巨大的佛像（图 6.12）。在离安岳不远的地方，一位南宋时期的本地供养人在 1200 年前后，倾尽其多年积蓄，在马蹄形山崖上开凿了大约 500 米长的石刻（图 7.10），不仅包括了佛陀和菩萨像，也有相当多的浮雕画面讲述佛教和儒家道德故事、善恶、判断、因果报应，等等（图 7.11）。这种生动的刻像应当属于民间教谕雕像传统，直到近世，在佛寺道观之中还可以看到。而到共和国时期，出于宣传目的，这种民间艺术形式得以复兴，最显著的例子就是图 11.26 所示，1965 年创作的《收租院》。

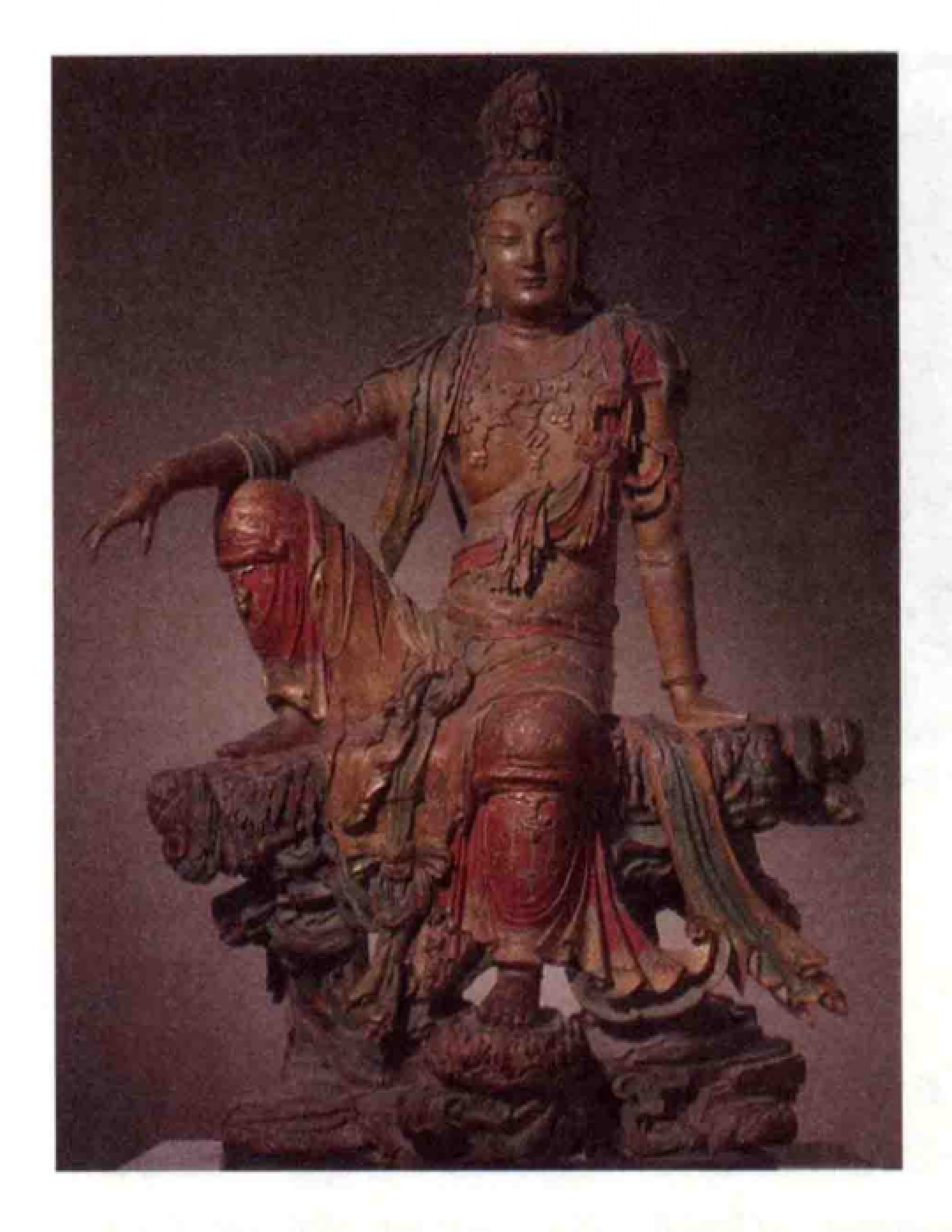


图 7.9 ← 木雕彩绘镀金观音像，高 241 厘米，南宋或者元朝，现藏于堪萨斯城纳尔逊—阿金斯美术馆。

图 7.10 ↓ 四川大足摩崖石刻，南宋。

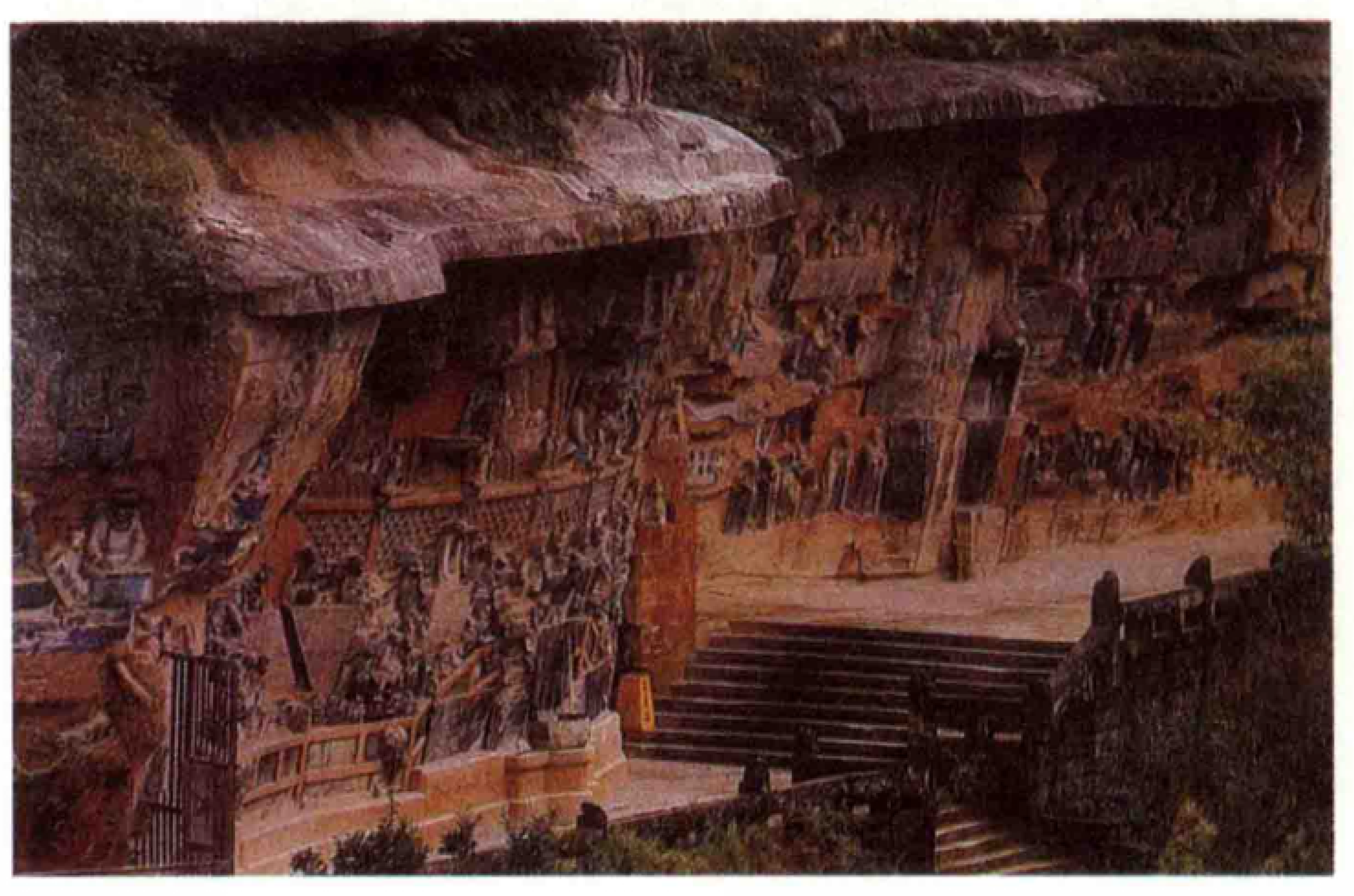




图 7.11　四川大足摩崖石刻地狱受难图，南宋。

五代时期的禅画

作为大众宗教，佛教再也没有从 845 年的灭佛运动中恢复过来。唐代末年，密宗衰败，部分原因是它们无法根植于中国土壤之中。但是禅宗却大相径庭。与道教一样，禅宗强调静寂、自我修养，将人心从所有的精神和物质困扰之中解脱出来，以便接受顿悟。顿悟之中，真理自明。为了创造适合冥想的环境，禅宗僧侣常常在风光秀美、远避俗世烦扰的地方修建禅寺。这里所能听到的声音除了风入松声和雨打石声外，别无他物。他们的目标以及实现这种目标的方法与道家有相似之处，但是他们在坚忍修行方面尤胜道家。佛教在传入中国近千年之后，第一次和中国思想紧密地联系在一起。

禅宗画家为了表现思想的强烈和直接，转而求助于中国毛笔和水墨，通过书法技法，用佛和罗汉，或者任何选择的主题表达真理。唐代末年，有些艺术家就已经实践了和现代西方行为画家一样狂野的方法，可惜他们的作品没有保存下来，但同时代的描述都表明这些画家要么是禅宗信徒，要么和禅宗画家一样，深受导致非理性和自发性的刺激的影响。年代稍晚的禅宗画家贯休大师（832—912）终生在长江下游一带从事佛教主题绘画，后来供职于成都王建政权朝廷之中，死于 912 年。贯休的罗汉像画法夸张，正是典型禅宗绘画的特征。画中罗汉



图 7.12　石恪（活跃于 10 世纪中期）风格《二祖调心图》局部，水墨纸本，高 44 厘米，宋代，现藏于东京国立博物馆。

骨骼粗壮，眉弓突出，具有典型的印度特征，其形态之怪异与现代卡通漫画相当，似乎只有通过刻意扭曲才能表达禅宗的经历。因为这种经历本身也是不可言传的，所以画家能做的就是引起观者的视觉震撼。也许，我们不能肯定这些画作具有明确的意图，但是我们可以将其当成那些发生在头脑中的事件的图像暗喻。它们似乎表明，顿悟就是这样的。

有几幅贯休画作珍藏于日本，禅宗在日本的受欢迎程度远超过在中国。当贯休去世之后，石恪继承其衣钵（图 7.12）。在一位 11 世纪历史学家的眼中，石恪是一个狂野、离奇的人物，"尤好凌轹人，尝为嘲谑之句"。当时，学者将画家分为三个等级：能品、妙品和神品。但对于石恪这样的画家，甚至"神品"都不足以描述其精妙，因为即使是神品也暗示了他对法度的遵循。放荡不羁的大师创造出"逸"的概念，即完全不受法则的束缚。[3] 中国绘画史上"逸"的概念不断被用于描述那些无法以正统观念来衡量的画家。

五代晚期和北宋的宫廷画

与此同时，另一种传统在南京繁荣发展起来，当地的画家不屑于成长于成都一带的狂野绘画风格。南唐李后主竭力模仿唐明皇的奢侈和精致的宫廷生



图 7.13　传为顾闳中（10 世纪）《韩熙载夜宴图》局部，彩墨绢本，高 29 厘米，可能为北宋摹本，现藏于北京故宫博物院。

活。有人将南唐后主时期的艺术当作唐代艺术的余晖，也有人视其为宋代艺术的先兆。我们所能肯定的是，这个时期的重要意义就在于连接了两个伟大的时代。在李后主的支持之下，周昉和张萱的传统在周文矩和顾闳中身上得到再生。图 7.13 是传为顾闳中所作，但可能是 12 世纪摹本的《韩熙载夜宴图》的局部，画面描绘了韩熙载的奢侈生活。韩熙载招徕歌舞伎的反儒教行为传入李后主耳中，李后主派遣待诏画师暗中观察并予以绘图记录，作为韩熙载放纵生活的证据。整个场景看起来非常庄重，但是，韩熙载本人的随意姿态，他的友人、歌伎、暧昧的眼光以及红色屏风后半遮半掩的人物都具有高度暗示性。事实上，令人惊奇的是，放纵主题却是以如此精致和高贵的形式语言表达的。14 世纪的画评家汤垕认为此画非文房清玩，不值得高雅人士收藏，[4] 但是它却记录了 10 世纪的服装、家具、瓷器以及水墨山水画等大幅绘画如何用于室内装饰，如何形成床帏围板和独立屏风画面的。看起来，大型立轴绘画在五代时期还不流行。

北宋宫廷之中翰林学士聚会之地玉堂的三面墙上都装饰了董源绘制的山水、云雾等巨幅图像，而背面墙上的中间位置是巨然的山水画。[5] 在皇帝座位的后面是郭熙绘制的屏风。这无疑刺激了大师们创作巨幅山水的激情。然而遗憾的是，现今保存下来的北宋山水仅仅是从屏风上裁取的几幅画面，并装裱成为立轴形式。

唐代人物画传统的最后一位杰出继承者是李公麟（1046—1106），由于他栖

居于龙眠山庄而被人称为“李龙眠”。李公麟效法王维，也擅长绘制大型山庄全景山水，现有多个摹本传世。李公麟所交游的知识分子圈子中包括诗人苏东坡和历史学家欧阳修，即使是择友慎重的政治家王安石也乐于拜访他。李公麟早年以画马著称（图 7.14），有个故事提到，一个道家信徒告诉他，如果继续沉迷于画马，他自己都有可能变身为马，因此他转绘其他主题。李公麟行为异常，多年摹写前辈大师的巨作，而他本人的技法则局限于线描和白描，画题涵盖了从马到道家山水、佛像人物以及观音像等。其充满活力的笔法线条代表了典型吴道子风格的宋代精致表现方式，为直到明代的人物画提供了一个典范。

鉴赏

李龙眠毫发不爽地模仿历代大师画作，表现出对过去的敬意，这开启了中国鉴赏风尚，也向行内专家提出了更严峻的问题。面对名家佳作，我们可以假定其动机在于训练技法，根据谢赫六法的精神传达古人的画意。因此，按吴道子风格绘画和一个钢琴家演奏贝多芬和巴赫的作品一样具有原创性，画家所追寻的不是原创精神，而是在艺术本质和传统上的认同。西方艺术家重分别，他的

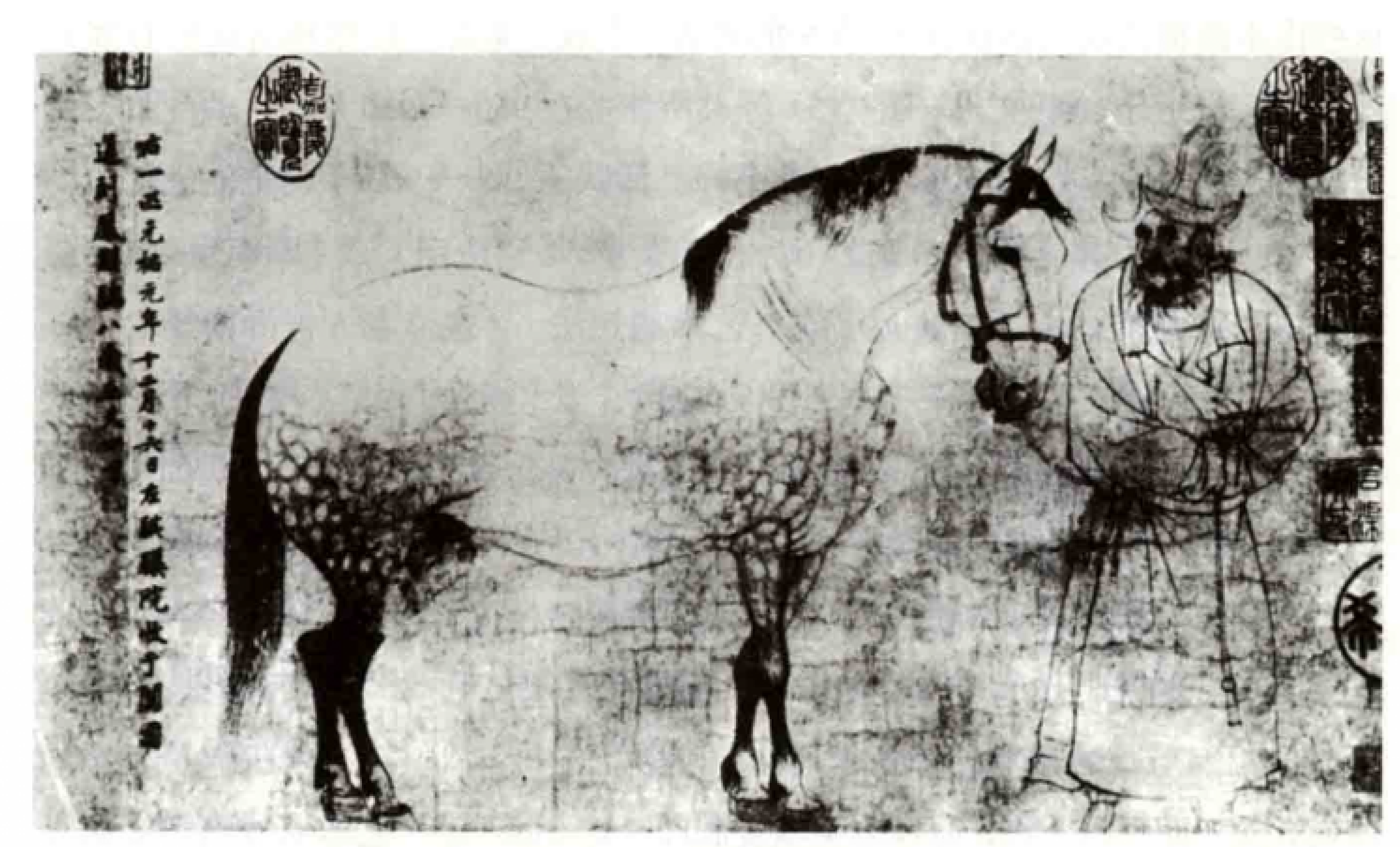


图 7.14　传为李龙眠（1046—1106）《圉人呈马图》局部，水墨纸本，高 30.1 厘米，北宋，原属北京清宫收藏。

绘画是直接检视他的眼睛所见到的场景的结果。而中国画家重综合，他的作品并不以追求具体形态为目标，而是表达自然形态的精髓，以内心情感和娴熟笔法达到这个目的。和钢琴家一样，他必须完全掌握表达语言，以至于在景象及其实现之间不存在任何技法上的障碍或者形式及笔法冲突。

画家训练的一个重要部分就是对历代名画的研习。他可摹、可临、可仿。前面两个类别的画作遇上不严谨的收藏家或商人时，常常会添加错误的题签、印章或跋语，而新的归属认定则通过进一步的跋语得以强化。在很多场合下，这就造成画作存留下来而真伪无法最终辨识的困境。我们最多只能说，一件特定的作品是某位特定的大师或特定的时代的风格，或者看起来年代足够久远，技法足够娴熟以至于被推断为真品。有时，一件画作可能因为更为精湛的画作的出现而被推断为仿作。鉴定至为困难，鲜有专家能逃脱犯错的命运。然而，近年来西方鉴赏家过于谨慎的倾向却不大被中国和日本同行所认同。

山水画

中国北方的古典理想

这种不确定性在五代和北宋早期若干伟大的山水画作品中表现尤其如此，这些山水画被认定为活跃在 10 世纪的荆浩、李成、董源、巨然和活跃在 11 世纪的范宽、许道宁和燕文贵（图 7.15）等人所作。在 950—1050 年的一百年间，巨匠辈出，构成了古典中国山水绘画的高峰。活跃于 900—960 年的荆浩大部分时间归隐于晋东山林之间，一篇据传为他的文章，《笔法记》或《画山水论》，借在云游中偶遇的老人之口讲述了他对艺术的想法。[6] 这位老人告诉他绘画的基本要素：气（神气）、韵（气韵）、思（思想）、景（场景）、笔（笔法）和墨（墨色）。这个系统比谢赫六法更具逻辑，因为它从观念过渡到表现，并进而进入构图，对自然的真实表现，最终涉及技法。这位圣人进而指出形似（复制对象的外在形式特征）和真实（内在真实）的区分，两者结合在一起才产生内容和形式的完美统一。他同时寻求具体的笔法和所描绘的对象之间的关联。他坚持认为花草树木应当与所绘对象的季节相适合，人物不能大于树——这不仅仅是考虑到客观真实，而且因为只有通过忠实地复制自然的可见形态，艺术家才有可能通过具体的形态表达他们的深层含义。离开了这一点，艺术家将不能完整地理解自然

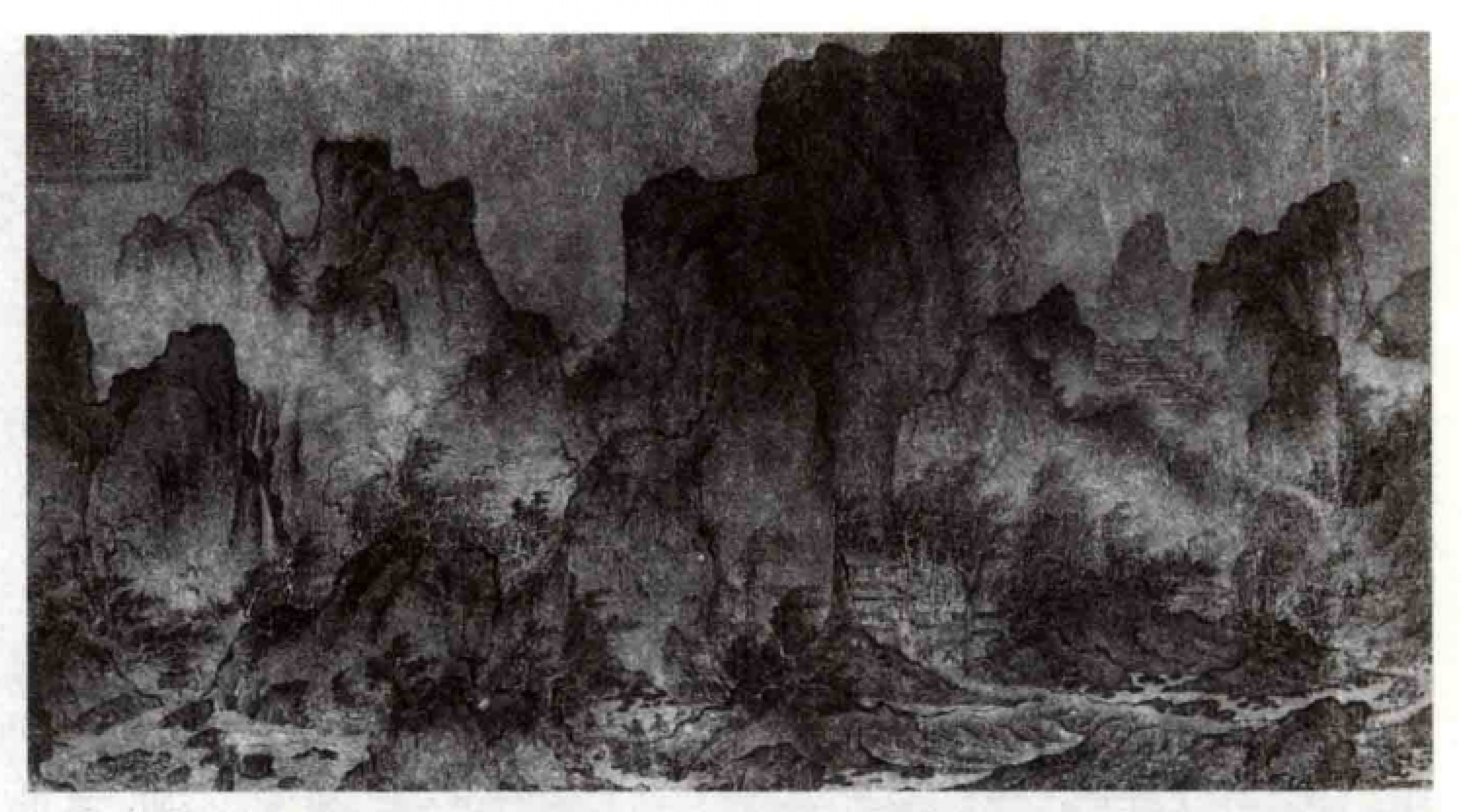


图 7.15　燕文贵（活跃于 970—1030 年）《江山楼阁图》局部，淡彩墨色纸本，高 32 厘米，北宋，现藏于大阪市立美术馆。

的运作规律。

11 世纪山水画大师郭熙在名篇《林泉高致》中强调从现实主义向理想主义过渡，郭熙的山水画既包含了与李成相关的强劲的笔触和曲折的轮廓线条，也包含了来自晚唐画家的以墨法表现浮雕的技术。他最著名的画作，作于 1072 年的《早春图》（图 7.16）是北宋绘画的高峰之一。郭熙之于北宋山水画就像吴道子之于唐代佛教艺术，他拥有无尽的能量，高度多产，喜作大型壁画或巨幅屏风山水。在《山水训》中，郭熙一再强调画家应当在伦常的基础之上研究自然的每一个侧面——如何表现季节的变迁，如何比较同样场景在早晨和傍晚的不同景象，如何注意及表现每一个变化时刻的独特特征，怎样选择及赋予流水和行云以动感，正如他所说的，“以山水为动脉，以草木为毛发，以烟云为神采”。确实，正如画家所深知的，一草一木皆有生命，那么在他的绘画中，他将有必要将“气”传达出来。

透视

如果中国画家坚持追求自然形态的真理的话，那么他们为什么会如此漠视西方人所理解的最基本的透视法则呢？答案是，正如刻意回避使用阴影一样，他们也刻意回避了透视法则。科学透视法包含了一个特定的地点的视角和从这个固定



图 7.16　郭熙（1010—1090）《早春图》立轴，水墨绢本，高 158.3 厘米，约 1072 年，现藏于台北故宫博物院。

的地点所能看到的情景。这种方法符合西方人的逻辑思维，但对中国画家却远远不够。他们会提出这样的问题：为什么我们要如此限制自己呢？如果我们已经有了描绘我们所知道的所有事物的方法，为什么还要拘泥于只描绘从一个视角所见到的场景呢？宋代批评家沈括（1031—1095）指出，李成画仰视飞檐而限制了他从全局的观念看局部的能力。沈括在《梦溪笔谈》中写道："李成画山上亭馆及楼塔之类，皆仰画飞檐，其说以谓自下望上，如人平地望塔檐，见其榱桷，此论非也。大都山水之法，概以大观小，如人观假山耳，若同真山之法。以下望上，只合见一重山，岂可重重悉见，兼不应见其溪谷间事。又如屋舍，亦不应见其中庭及后向中事。若人在东立，则山西便合是远境；人在西立，则山东却合是远境，似此如何成画？李君盖不知以大观小之法。其间折高、折远，自有妙理，岂在掀屋角也。"[7]

单一消失点是症结所在。长轴需要多个消失点，就像在飞驰而过的列车上惊鸿一瞥乡间园苑一样。但是对于如敦煌 172 窟天界场景的稳定构图的话（图 6.13），画面可以仅有单一消失点。艺术家明了亭子的退缩面需消失于一点，但是"正面"与画面平行，因此每座亭子都有自己的消失点。这虽然不符合科学原理，但对于中国人却很管用，直至晚近仍是中国人处理透视问题的特征。

山水画家的旨趣

中国绘画的构图不同于欧洲绘画受制于框架，并没有受到它所悬挂的四壁的限制，相反，不论是否包含客体，都存在着空间的延展。而且，尽管画家在纸本或绢本上绘制的形象基于速写，却是多年观察自然的精华所在，以师承或仿古习得的图像转换语言表示出来。这个过程后来自然而然地形成了诸如《芥子园画传》的画家培训手册。尽管受制于转换语言，画家的个性笔触将生命赋予摹画对象，暗含诸多象征含义，不仅仅是竹、松、莲等植物的象征含义，而且更微妙的是，所谓唐人提出的"图像之图像"正暗示了那种不可名状但在山水绘画中能体现出来的暗喻真理。

我曾经引用沈括《梦溪笔谈》明确解释中国绘画多点透视法背后的态度，这种方法使我们得以探索自然，山谷之中，每一处都有鲜活之美的发现。我们不能够惊鸿一瞥地观看这样的全景山水。事实上，画家也不希望我们这样，我们也许需要数天或数周才能走完画卷展示的田园风光的路径，因此，通过一点一

点地展开画面，画家将时间的因素融入了空间之中，形成了四维统一。这是西方艺术在现代之前从未尝试过的。最为接近的西方例子不是绘画，而是音乐。在音乐里，主题沿着时间轴线铺陈和发展。当我们一步一步展开巨幅全景式山水时，我们可以悠然地从右侧过渡到左侧，而不像现代博物馆中所展示的那样彻底摊开，这样我们发现自己被不知不觉地带入场景之中。画家邀请我们跟随他沿着弯弯曲曲的小径前行，在岸边等待渡船，穿过村落，也许当我们走入小山之后，村落消失在视野之中，这时我们发现已置身于桥上，抬头仰望瀑布。我们继续沿山谷前行，发现一座庙宇的飞檐已出现于树巅之上，于是在禅院中休息，一边摇扇，一边与僧人一同品茶。在画卷的最后，画家会将我们带到岸边，看着水面以及出现于薄雾之上的远山之巅。在此之上，无穷无尽的空间得以伸展开去，将我们带到遥远的地平线上。或者画家会在长卷的结束部分在近景布置树木密集的岩石，将我们再次带回凡世之中。只有通过多点透视法，才可以使我们沿着小径在每一个转折之处都获得一个全新的视野，也使这样的虚拟旅行得以实现。事实上，只有中国山水画令我们的心灵遨游于方寸之间，我们才能真正欣赏中国山水画杰作。

这并不是西方观察者的玄想猜测。郭熙《林泉高致》写道："看此画令人生此意，如真在此山中，此画之景外意也。见青烟白道而思行，见平川落照而思望，见幽人山客而思居，见岩扃泉石而思游。"[8]

山水画将我们带离自我的能力被广泛地认为是精神慰藉和自我更新的源泉。郭熙开篇即说"君子之所以爱夫山水者"。为什么特别提到君子呢? 因为如果具有仁德，他就要接受对社会和国家的责任，那么势必将他和尘世之中的纷扰政务捆绑在一起。他不能"高蹈远引，为离世绝俗之行"，但他可以通过画家浓缩自然之美、壮丽和静寂于一体的山水画进行一段精神旅行，净化其心灵，因此得以精神饱满地重新回到俗务之中。

范宽

10 世纪和 11 世纪的大师有时候因为创立了纪念性山水画的典范被称为古典画家。后世画家通过不时回溯到典范以获取灵感。然而在不同的例子中，那些归属为荆浩、李成、关仝和郭忠恕的作品不过是传统说法而已，并无实据。然而称得上奇迹的是，一幅隐藏了北宋早期伟大画家范宽题名的画作保留至今，并

且几乎可以毫无疑问地确认为原作。

范宽出生于10世纪中期，直到1026年仍活跃于世。范宽是一个内向、淳朴的人，试图逃避纷扰的凡世。起先，和同代人许道宁一样，他以李成为取法标准，但后来他意识到自然才是真正的、惟一的老师。因此，他的余生就是在终南山和太华山隐居度过的。他常常整天研习岩石的造型，或者在冬天的夜晚里，出门看月光照在雪地上的效果。如果用一幅画来说明北宋山水画家的伟大成就的话，毫无疑问，我们将选择范宽的《溪山行旅图》（图7.17）。在《溪山行旅图》中，我们看到一支驮负重物的马队从悬崖边的树林中走出。画面构图在某些方面仍然非常古典：占据中位的高耸主峰的画法可以追溯到唐代，树叶的画法保留了一些早期特征，而皴法基本上都是机械重复，表现手法仍显单调（事实上，两百年后皴法才成熟）。范宽的签名隐蔽在树丛之中（图7.18），直到1958年才被人发现。这幅画以构图

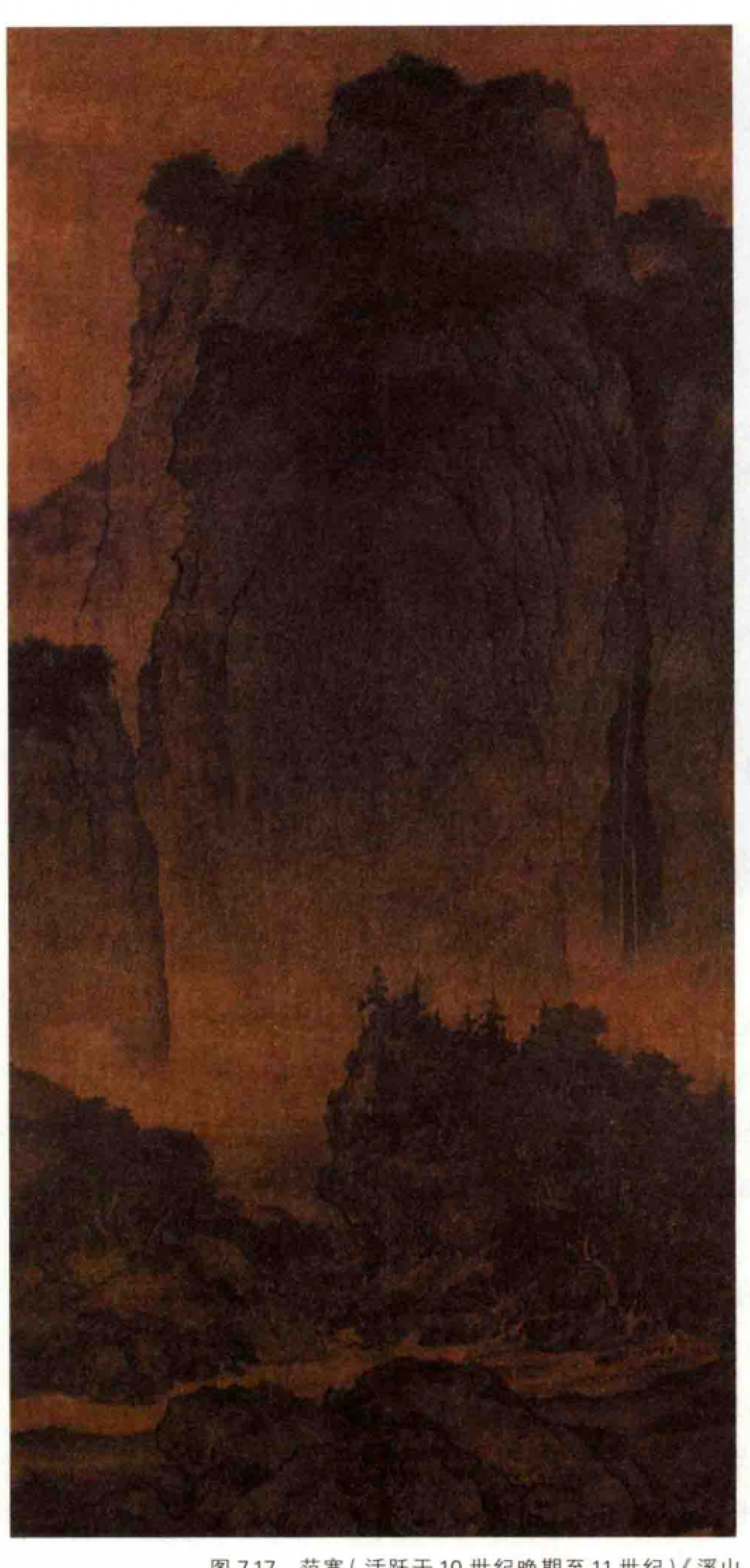


图7.17　范宽（活跃于10世纪晚期至11世纪）《溪山行旅图》立轴，淡彩墨色纸本，高206.3厘米，北宋，现藏于台北故宫博物院。



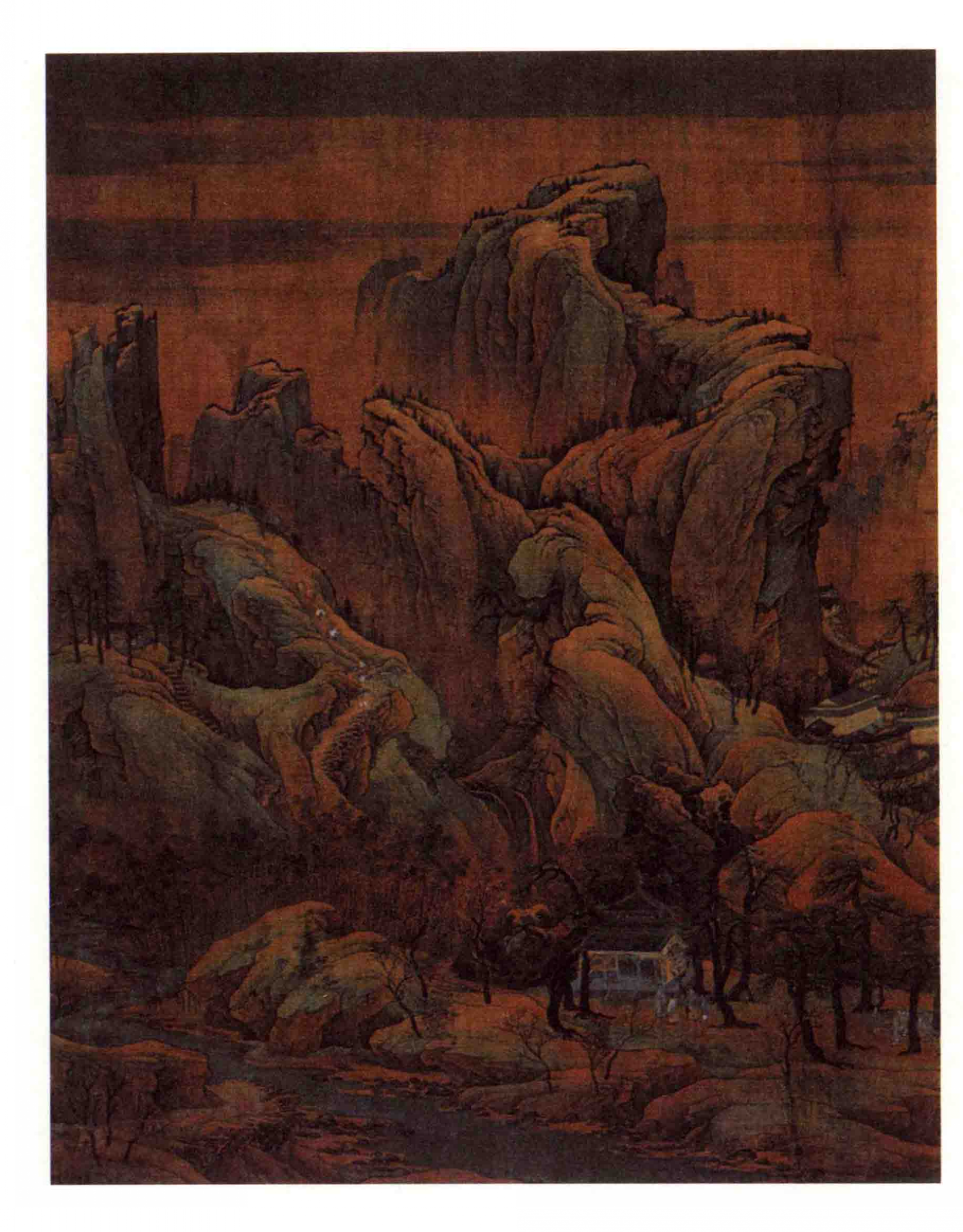
图 7.18 ← 范宽《溪山行旅图》签名局部，现藏于台北故宫博物院。

图 7.19 → 佚名（明人推断为赵伯驹）《江山秋色图》局部，淡彩墨色绢本，高 56.5 厘米，北宋，现藏于北京故宫博物院。

气势，表现云雾、岩石、树木的充满戏剧性的光线和阴影对比，以及笔触传递的能量而引人入胜，气势撼人，有时我们甚至感觉到整座山峰充满生命和活力，当我们凝视瀑布时，甚至可以感受到身旁流水的声音。这幅画完全实现了北宋山水画的理想，即山水画就应该具有如此撼人的现实主义风格，使观者在观画之时达到人在画中、物我两忘的境地。

北宋的现实主义风格有多种形式的表现，在此我仅列出两个截然不同的例子。手卷《江山秋色图》（图 7.19）是用细线和矿物颜料绘制而成的，与唐代的青绿山水风格遥相呼应。12 世纪宫廷画家赵伯驹被认为是此类古典风格的大师，明代即认定此幅巨制出自他的手笔。但是，其中丰富的概念和形式之间充满动感的交互作用，如山石扭曲、互相作用，以及大量可观察的细节，都显示出北宋纪念性内心风格（intimisme）的特征。[9]

视觉冲击力稍逊，但是更具字面意义上现实主义风格的是长期以来被认为



描绘了北宋都城汴京城郊生活的《清明上河图》长卷（图 7.20）。[10] 画家显示出对房屋、商铺、旅舍、舟船，以及形形色色、身份各异、穿梭于街上的行人的百科全书式的知识。他的视角几乎是电影化的：他穿行于河岸上，就好像一台移动的摄影机。在所画舟船中，他显示出一种娴熟的阴影和远近透视关系的技法，而这种技法在 12 世纪之前的中国画中别无他例。

根据年代为 1186 年的题跋，《清明上河图》的作者被认定为 12 世纪早期翰林院学者张择端。但是，无论是作者还是画作主题都悬而未决。有人甚至指出，《清明上河图》中并没有绘制清明时节常有的踏青和扫墓等活动。也许，“清明”一词不过指一个平和、安静的时代。即使这幅画表现的是一座沿黄河或

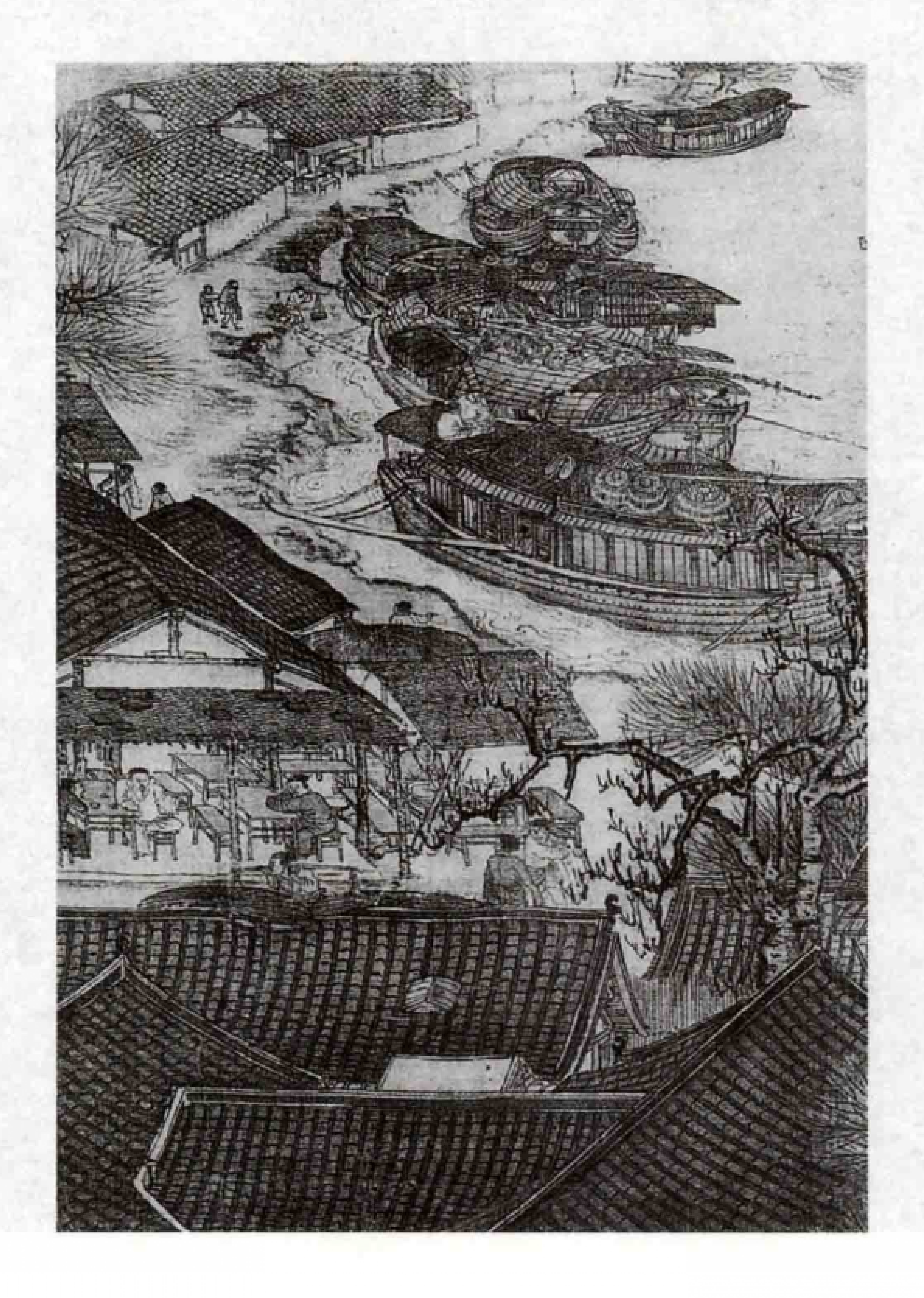


图 7.20 ← 传为张择端（12 世纪早期）《清明上河图》局部，淡彩墨色绢本，高 25.5 厘米，北宋晚期或者南宋早期，现藏于北京故宫博物院。

图 7.21 → 传为董源（10 世纪）《潇湘图》局部，彩墨绢本，高 50 厘米，北宋早期，现藏于北京故宫博物院。

运河的北方城镇的理想化场景，构图上的现实主义风格仍然非常明显。也许这是宋代士大夫阶层绘制此类画作的最后一个例子，因为自此之后，文人不再对此类绘画感兴趣，而此类绘画则完全由画院画师和职业画家所控制。在他们手中，画作变得平庸起来，就像图 10.8 所示 18 世纪职业画家袁江的作品一样。

董源和巨然

女真在建立金朝之后，为了表现得文明而具有容忍性，特意将未来得及和北宋王朝一起南迁而滞留下来的学者和艺术家吸纳到朝廷之中。因此，由李山和其他金朝画家创作的绘画构成了纪念性现实主义的北方传统。他们的画作和后世的书画大师，如元代曾经复兴了这个传统的唐棣（参见第八章），联系在一起。这些画家都是北方人，他们生于斯长于斯的清峻寒冷的乡间在画作中以平实的风格表现出来。

南方的画家生活在一个相对安逸的环境中。长江下游一带的小山看起来外形更柔润，阳光从阴霾之中照射出来，冬天的气候也不像北方那样严峻。因此，在传称为董源和巨然的画作之中，圆润的线条轮廓和笔法之中显示出来的放松和自由的姿态与李成和范宽的画作之中棱角分明的岩石和弯弯曲曲的河岸形成了强烈的对比。董源和巨然都活跃在 10 世纪中期的南京一带。沈括曾经谈到董源的画“尤工秋岚远景，多写江南真山而无奇峭之笔”，其笔法“皆宜远观。其用笔甚草，近观则不成物形，远观则景物粲然，幽情远思，如睹异境”。令人吃惊的是，董源也创作类似李思训风格的青绿山水。图 7.21 所示《潇湘图》就是董源创作的描绘湖南潇湘一带景象的画作，该画作形象地说明了他和他的学生巨然通过破墨法和淡化轮廓所取得的具有革命性意义的印象派成就。夏夜里，



远山轮廓柔和而圆润，山前树林中略起薄雾，渔夫和行人在山水之间各自忙碌着。整个画面透露出宁静的气氛，以至于我们甚至能听到人们隔着水面互相打招呼的声音。这是中国山水画中纯粹的抒情风格的初现。

文人画

北宋现实主义孑遗一直存在于南宋画院和职业绘画之中，并延续到明清时期，如图 10.8 所示袁江绘制的山水，但是，这种貌似为现实主义的风格不过是技法转换而已：画家不再亲眼观察自然，他不过是按照长期以来已经确定的构图和方法绘制山水画。即使在以真实观察为基础的现实主义风格处于巅峰状态的北宋时期，在一小群知识分子的心中却萌生了对绘画目的的不同认知的种子。这群知识分子包括伟大的诗人苏东坡（1036—1101）、文同（?—1079）、米芾（1052—1107）和学者、书法家黄庭坚（1045—1107）。[11] 他们不满于宫廷画家在画院之中被视为低等工匠，画作主题和风格的选择受画院官员的严格限制。为了和这种类型的艺术保持距离，苏东坡提出了“绘画的目的不是再现，而是表现”的革命性思想。他提出：“论画以形似，见与儿童邻。”对苏东坡和他的朋友来说，山水画家的理想并不是让观者产生亲临山水现场的感觉，而是向朋友们揭示艺术家自己的想法和感受。他们常常谈论“借形寄意”，即借助岩石、树木、竹子的形态而寄寓他们的想法和感受。面对据传为董源所作的《潇湘图》时，他们可能会说，你所看到的并不是潇湘的真正场景，而是可以发现董源是什么样的人。他们的笔法更具个性，也更能如同书法一样，揭示他们的性格。

在文人画中，范宽对山水的激情让位于一种更雅驯、更超然的态度，因为他们就是要避免过度卷入自然和物质世界之中。他们首先是士大夫、诗人和学者，其次才是画家。他们试图将自己和职业画家区分开来，常常宣称，他们不过是游戏笔墨，而笔墨中所表现的粗糙和惊人之笔往往是未受外界干扰的真诚之心的表现。他们更倾向于用水墨在纸上绘画，而刻意回避了色彩和丝帛的诱惑。因此，在中国图像艺术中，士大夫画和文人画是最难以欣赏的，一点也不让人奇怪。宋代学者欧阳修描写他的朋友梅尧臣的诗：“尤古硬，咀嚼苦难嘬，又如食橄榄，真味久愈在。”[12] 这些话也同样适用于苏东坡、文同和米芾的绘画。但为什么这个时期，在受过教育的人士眼中艺术的目的会发生如此重大的变化，仍

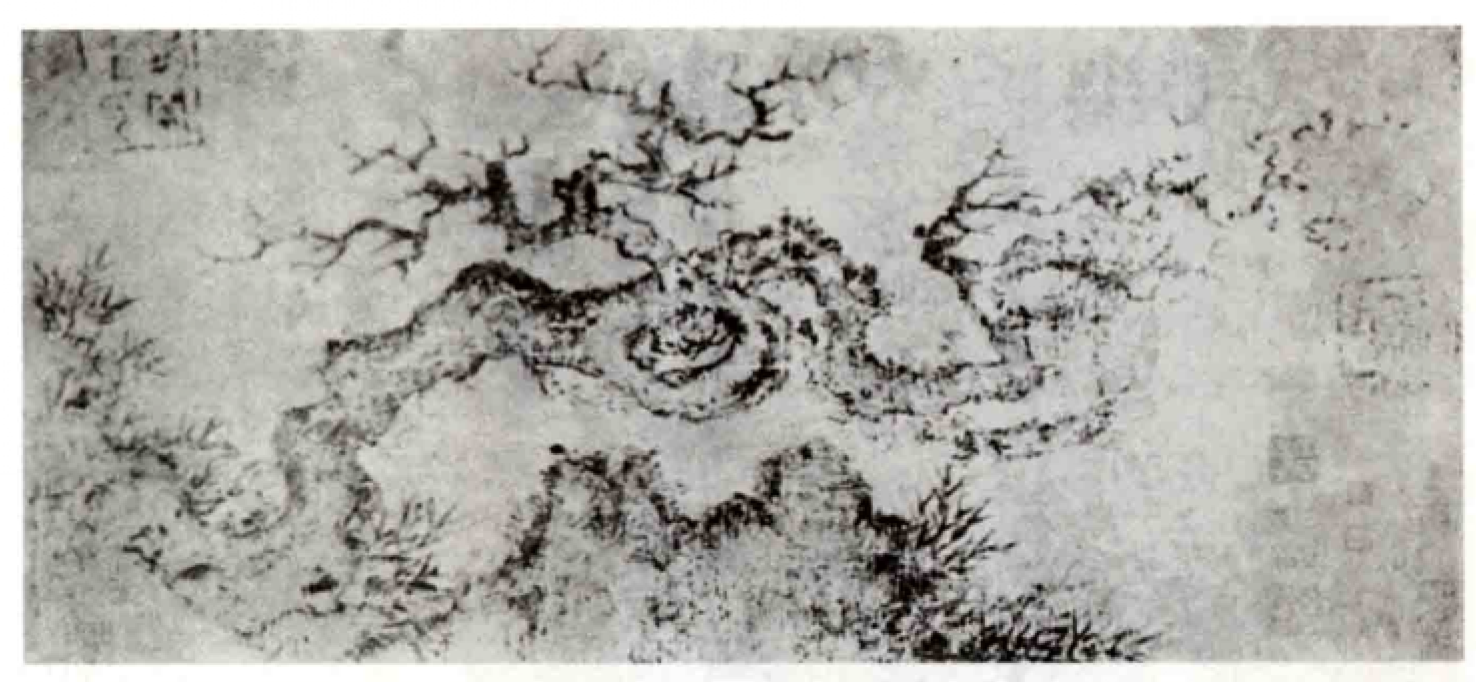


图 7.22　传为苏东坡（1036—1101）《枯木怪石图》，水墨纸本，
高 23.4 厘米，北宋，现藏于北京故宫博物院。

然不是很清楚。文人画的渊源可以在唐代诗人、画家王维的生活和创作之中得以发现，后代文人也常常将王维看成山水画的文人传统的创始人。但是，文人画实际上是以宋代的艺术哲学形式出现的，与新理学第二代学人最微妙、复杂的表现密切相关；它将所有的现象，从自然力到思维素质都用一种可以用直觉掌握的普遍的关系联系在一起。这种综合哲学的存在（古代的八卦事实上就是这个方向的最原始的尝试），鼓励思想者从个人经历中摆脱出来，直接跳跃到一般性普遍适用的法则——“理”上，而不再局限于具体对象本身。这种知识方法逐步占据主导地位，因此也日益坚定地否定科学调查和现实主义艺术风格，知识精英和社会其他阶层之间日渐扩大的鸿沟使士人们除开从事社会管理之外，不再被世事所烦扰。因此，元明清三代的士人根本不可能绘制如张择端《清明上河图》那样的河岸全景图象了（图 7.20）。

不管这个重大转变的原因是什么，在被认为是北宋文人画家所绘制的存世绘画中，我们可以清楚地看到这个转变。图 7.22 的《枯木怪石图》在 13 世纪被认定为苏东坡作品，其真实作者却不可知。但是，它在反映 11 世纪文人画家选择媒介，干枯而敏感的笔法，对形似的回避，以及以画见人的认知上都是很好的材料。

早期文人画家的作品多为原创性的，这并不是他们刻意追求的结果，而是因为他们的画作是自身个性真诚而自发的表现。其中最值得关注的是批评家、鉴赏家米芾（图 7.23）。米芾最初在 1081 年于杭州见到苏东坡，他们常常彻夜长

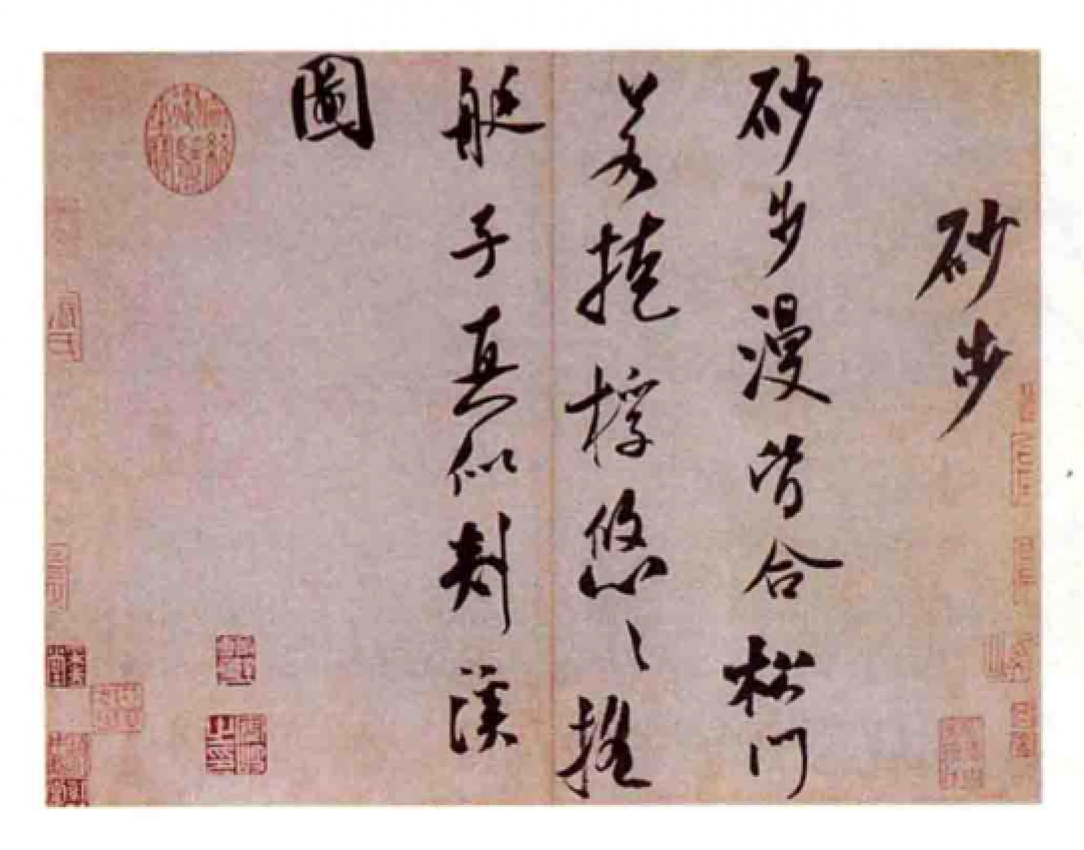




图 7.23 ↖ 米芾（1051—1107）行书诗局部，现藏于北京故宫博物院。

图 7.24 ← 米友仁（1086—1165）《远岫晴云图》立轴，水墨纸本，高 24.7 厘米，南宋，现藏于大阪市立美术馆。

谈，身边堆满了纸卷和酒坛，兴之所至，奋笔疾书，而一夜下来，作品无数，以至于磨墨的书童都忍不住困倦而打盹。在山水画中，米芾放弃了绘制连贯流畅的线条，而用湿墨墨点来构成山水，这是通过点笔形成的，这种技法可能来源于董源的印象派风格，以及米芾耳熟能详的南方山水的感召。这种后来被称为“米点”的技法也有危险性。只有在米芾和他的儿子米友仁（1086—1165）手上（图 7.24），米点山水才达到气韵生动、墨光四射的艺术高度，其技法非常简单，却是易学而难精。

徽宗与画院

由于米芾的技法太过诡异，尽管徽宗（1101—1125 年在位）很欣赏作为朝臣的米芾，但是帝室收藏概不接纳米芾的任何作品，同时也不允许宫廷画家研习米芾风格。官方画院是否存在于南宋之前仍未可知。唐代的画家常常被授予文职或武职头衔，但大多数都是闲差。前蜀君主王建可能是第一个在翰林院中任命画家的皇帝。这种做法被南唐李后主沿袭并一直持续到北宋时期。北宋时期的作家常常提到御画院中的待诏画家，但是在北宋历史上却从来没有出现过这个机构，如果它曾经存在的话，也应该只是翰林院内的一个部门。[13] 宋代之后，“待诏”一词常常指依附于政府部门的职业画家。

由帝室直接赞助艺术的传统到徽宗朝达到顶峰。作为北宋的最后一个皇帝，徽宗对绘画和古物的热情使他对国家所面临的种种危险视而不见。1104 年，他在宫中建立皇家画院，但在 1110 年，画院被裁撤，画家们重新被归置到翰林院中。徽宗对宫廷画家控制非常严格，他常常提出用于创作的画题，设置使画家获取功名和地位的考试。画题为古诗摘句，而以那些最精致和有暗示性的画作为上品。比如，他曾经以“竹锁桥边卖酒家”为题，最终胜出的画家并没有画出酒馆，而只是在竹林上画出酒幡而已。由此可见，徽宗对这些画家的要求并不是画院的现实主义风格。他对浅显直白的回避和对理念的玩味，在某种程度上和文人画有些相近。但是，作为画家的徽宗皇帝却从不放任宫廷画家自由创作，他对宫廷画家在形式和趣味上都有严格要求，就像后来路易十四王朝时期勒布朗对宫廷画家的要求一样，如果画家之中有人有独立风格的表现，将受到开除的惩处。尽管徽宗颇具艺术天才，也热衷于艺术，但是，他对中国艺术的贡献却着实有限。严格的正统观念导致装饰性的、繁缛的风格成为宫廷旨趣的主流，直到现代也没有多大改变。作为一个收藏者，徽宗孜孜不倦地追求，有时甚至掠夺式地豪取，无人胆敢拒绝。最终却导致在 1125—1127 年的灾难事件中，大多数当时收集起来的古代艺术精华毁于一旦。

徽宗每创作一幅精品，画院画家们便争相模仿，如果他们足够幸运，皇帝就会在他们画作上题签以示确认。由于画院画家的风格过于相近，尽管有过不少尝试，但事实上很难将他们的作品区分开来。甚至假定越精彩、越优秀的画作越有可能出自徽宗皇帝之手也未必准确。可能由徽宗皇帝亲手绘制的画作多半



图 7.25　传为徽宗（1101—1125 年在位）《五色鹦鹉图》，彩墨绢本，
高 53 厘米，北宋，现藏于波士顿美术馆。

是那些花鸟画，如《桃鸠图》、《竹雀图》等，绘制极其精细，用色十分准确，而布局也毫无瑕疵。足以与这些画作的精美相媲美的是徽宗极其优雅的瘦金体书法，我们可以假定徽宗题跋并不轻易施加于画作上，一旦出现，便可看成是对画院画家的画作的认可标志。[14] 这个复杂的圈子中的典型作品就是著名的《五色鹦鹉图》（图 7.25）。《五色鹦鹉图》上有徽宗皇帝御制诗和题签，精心构建的画面显示出有些僵硬的风格，以及为求工整而不惜一切代价的焦灼心理，这正是宫廷画家们为取悦艺术赞助人而不惜倾其所能的写照。北京艺术史家徐邦达指出，台北故宫的《池塘晚秋图》中，徽宗只绘了墨线，而填色是画院画师完成的。

花鸟画



图 7.26 传为黄居寀（933—993）《山鹧棘雀图》立轴，彩墨绢本，高 99 厘米，现藏于台北故宫博物院。

从来源上讲，徽宗和画院画家的花鸟画艺术并不完全属于中国艺术范畴。来自印度和中亚的佛教幡帜绘画就以花草丰富著称，其绘制技法影响了6世纪晚期绘画大师张僧繇。唐人如此评价张僧繇在南京一座寺庙门上的绘画："寺门遗画凸凹花……其花乃天竺遗法，朱及青绿所造，远望眼晕如凹凸，近视即平。"[15] 唐代佛教艺术在花草绘画装饰风格上内容极其丰富，但直到10世纪才成为独立的艺术门类。后来的画家喜欢将鸟类纳入花草之中以增加其生动气韵，因此，"花鸟"成为独立的绘画类别。

据说，出仕于王建朝廷的10世纪大师黄筌发明了花鸟画的革命性技法。他的画作几乎完全使用非常精致的透明的颜色，有时层层累加，这种技术要求画家在处理介质上有极高的技巧，和已见于山水画的"没骨法"相关。与黄筌同时，也是其最主要对手的徐熙的技法则显著不同。徐熙画花草常常用墨和水墨迅速勾勒，然后略施色彩即成。黄筌的风格被认为更具有技巧性、装饰性，因此在职业画家和宫廷画师中尤其受欢迎。而徐熙的技法建立在对笔墨的自由使用上，因此受到文学之士的喜好。黄筌的儿子黄居寀和其他同时代画家成功地将两种风格的因素结合在一起（图 7.26）。黄筌和徐熙的画作都没有能保留下来，但是，他们的技法直到今天在花鸟画家中仍很流行。



图 7.27 ← 传为李唐（1050—1130）《奇峰万木图》扇页，彩墨绢本，高 24.7 厘米，12 世纪，现藏于台北故宫博物院。

图 7.28 ↘ 《潇湘梦游图》手卷局部，水墨纸本，高 30.3 厘米，南宋，1170 年，现藏于东京国立博物馆。

评论家沈括曾经比较黄筌父子和徐熙的画作，对我们认识宋代评判此类画作的标准很有启示："诸黄画花，妙在赋色，用笔极新细，殆不见墨迹，但以轻色染成，谓之写生。徐熙以墨笔画之，殊草草，略施丹粉而已，神气迥出，别有生动之气。筌恶其轧己，言其画粗恶不入格。"[16] 这真是真知灼见啊！

李唐

在经历了 1125 年的剧变之后，宋王朝收拾残局偏安临安，期待有朝一日能够光复汴京旧时生活的尊严和辉煌。在临安城外的武林，南宋王朝建立了中国历史上第一个，也是惟一一个正式的画院。来自北方的大师们汇聚于此，重建宫廷画传统，他们对国难视而不见，没有任何事件能够扰乱他们的生活和艺术。

古典北方传统通过李唐传入和转型成为南宋风格。李唐是徽宗画院的前辈，画史上因斧劈皴的纪念性风格而备受推崇。斧劈皴是用毛笔侧锋绘出岩石侧面的笔法技巧。台北故宫博物院收藏的《万壑松风图》就是用这种技法绘成的山水画，画面题签和日期俱备，其年代为 1124 年，但很可能是后世仿本。现在没有任何李唐真迹存世。也许小型扇面《奇峰万木图》（图 7.27）是我们目前所知最接近李唐风格的绘画了。当汴京陷落之时，李唐年事已高，他的大部分作品应该随着帝室收藏一起毁于一旦。但是仿本、被认定的画作和文献资料都显示

他的风格和影响控制了12世纪的艺术表现形式，构成了一座关键桥梁，连接着气度恢弘的北宋绘画和以马远和夏圭为代表的充满浪漫主义的南宋绘画。

同样，大多南宋山水画也遗失了，因此，也难以界定南宋山水画的范畴。我们对南宋山水画的印象深受宫廷风格倾向的影响，而宫廷绘画以马远和夏圭为嚆矢，“马夏派”将在下一节中予以讨论。但此时仍然存在其他类型的绘画。董源传统不仅在南方得到延续，在北方金朝统治之下也有所发展。一幅名为《潇湘梦游图》的手卷就是很好的范例（图7.28），这幅画作绘制于1170年前后，是一位李姓画家为一位禅师绘制的，关于这位画家，我们除了知道他姓李之外，别无所知。这幅作品将恢弘的概念、平静的气氛，通过微妙的墨色、墨调表现距离的敏感性，以及乡村生活精致细节中的人物尺度等，极具艺术性地糅合在一起，



使我们不禁感慨，不知道有多少不知名画家的杰作永久地消失了！然而，存留至今为数不多的南宋绘画至少有助于我们理解诸如黄公望和吴镇等画家是如何将董源传统顺利地延续到元代的。

马远和夏圭

在西方人看来，马夏派由于明显具有视觉和情感吸引力而代表了中国山水画的精髓。不仅西方人如此认为，这种画风对日本山水画的发展也有深刻的影响。其表现语言并不是全新的。在马夏派作品中，我们发现了范宽和郭熙的色调明暗的强烈对比，李成的蟹爪形树和树根，以及李唐的斧劈皴。在马远和夏圭的作品中，这些因素全都有机地结合在一起，其笔法之娴熟，即使没有和诗歌如此深层次地结合在一起，至少也拓展了画作的表现手法。排除其情感的深邃不说，风格本身极富装饰性，其外在形态也容易被模仿，明代的职业画家和日本狩野派（Kano）画家都热衷于追随。马夏派真正新颖的是将山水放置在画面一侧以开启无限的深度空间感。画作中有很多夜景，弥漫着充满诗意的忧郁，暗示着在一个极度深沉焦虑的时代中杭州的气氛。

马远于12世纪末期成为待诏，夏圭于13世纪早期也成为待诏。因此，他们的画风颇不容易区分开来。如果我们看辛辛那提美术馆收藏的传为马远的《商山四皓图》，发现其笔法大胆而狂野，那么，在台北故宫博物院所藏的夏圭《溪山清远图》（图7.29）中，同样的风格表现得更为明确。很难想像，这种狂野的表现方式出自帝室画院中资深画家之手。夏圭和马远都擅长使用极具气韵的李唐的斧劈皴，表现深远明亮的薄雾图。我们所能作出的判断只是，马远看起来更沉稳，更中规中矩，也更精确（图7.30）。夏圭在灵感来临时，常常激动地用笔在绢面上砍刺。他的风格中的活力感对明代浙派画家影响深远（参见第九章），因此，我们丝毫不怀疑大部分传为夏圭的画作实际上是明代职业画家戴进等人的仿作。因为，真正存在于夏圭画作之中的高雅题材、紧凑构图，以及干笔、湿笔的对比和皴法的疏密都是仿作者所无法企及的。





图 7.29 ↗　夏圭（活跃于 1190—1225 年）《溪山清远图》手卷局部，水墨纸本，高 46.5 厘米，南宋，现藏于台北故宫博物院。

图 7.30 →　马远《山径春行图》扇面，宁宗妃杨妹子题诗，淡彩墨色绢本，高 27.4 厘米，南宋，现藏于台北故宫博物院。

两宋的禅画

本章稍早曾经提及禅宗以怪异风格为顿悟的非理性特质的图像暗喻。这一传统在两宋禅林中延续下来，只是院派画家和禅宗画家之间已经不再泾渭分明。禅宗僧侣也参与到南宋朝廷的神学之辩中，结交官员及士人。他们也以院派画家的精致笔触绘制高僧像。曾经在宁宗朝为待诏画家的梁楷（1200—1260）隐退于临安城外禅林，将院画风格带入禅宗画。他的一帧生动再现了自山中修行归来，苦

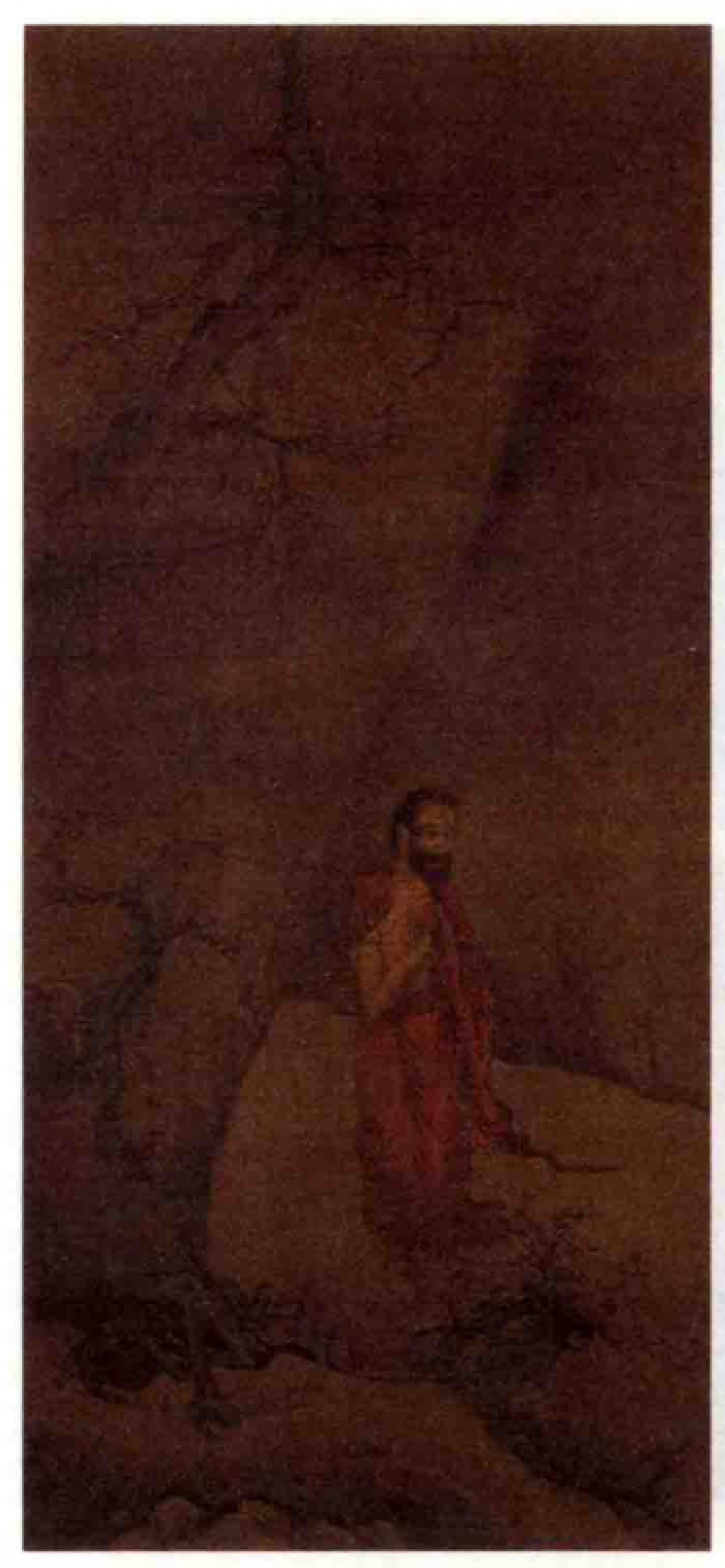


图 7.31 梁楷《山中归来图》立轴，彩墨绢本，高 118 厘米，宽 52 厘米，南宋，现藏于东京国立博物馆。



图 7.32 梁楷《慧能砍竹图》立轴，水墨纸本，高 72.7 厘米，宽 31.8 厘米，南宋，现藏于东京国立博物馆。

无收获的清癯佛陀的画作就借用了院派技法（图 7.31），而他所绘《六祖慧能砍竹图》（图 7.32）颠覆了佛陀形象，无羁放纵地采用漫画笔法而情趣大异。

对于禅宗信徒而言，自然万物，所有的画风都是同一的。13 世纪早期居住在杭州附近的僧人牧谿（1200—1279）的名作《六柿图》就是将深邃的意义寄寓于最简单的形态，而《白袍观音》（图 7.33）、《竹鹤图》和《松树猿猴图》三立轴则微妙地应和南宋院画的精华。三立轴是否原本就悬挂在一起并不重要。最



图 7.33　牧谿（活跃于 13 世纪中期）《白袍观音》三立轴，彩墨绢本，高 172 厘米，南宋，现藏于东京。

值得惊叹的，也是所有杰出的禅宗画的共同特点是画家通过细致地描绘某些关键细节，虚化其他不重要的部分的方式吸引观众的注意力，这不正是冥想本身吗！这种集中和控制的效果只见于院派风格画家；文人画笔法由于太过随意及擅长表现个人情感，以致不能应对这种挑战。

龙

画院态度对宋代艺术的影响可以通过不断增长的分类倾向予以揭示。徽宗收藏的目录《宣和画谱》就是按照十个类别排列的：道释（尽管不及以前流行，但仍然保持了传统上的尊崇地位）、人物（包括肖像和风俗）、宫室（特别是界画风格）、藩族、龙鱼、山水、畜兽（其中有一个画派擅长画水牛）、花鸟、墨竹、蔬果。最后一类不值得特别关注，而墨竹我会在第八章中专门讨论。在北宋绘画的画题之中，龙是不可回避的。

对于普通人而言，龙是仁慈的而且常常具有吉祥意义，能呼风唤雨，是皇帝的象征。对于禅宗而言，龙的意义远不仅限于此。当牧谿描绘突然从云中出现的龙时，他实际上在描摹那些突然降临在禅宗大师面前的宇宙景象，以及稍纵即逝、若隐若现的真理。对道家而言，龙就是道本身。它是宇宙之中一切的动

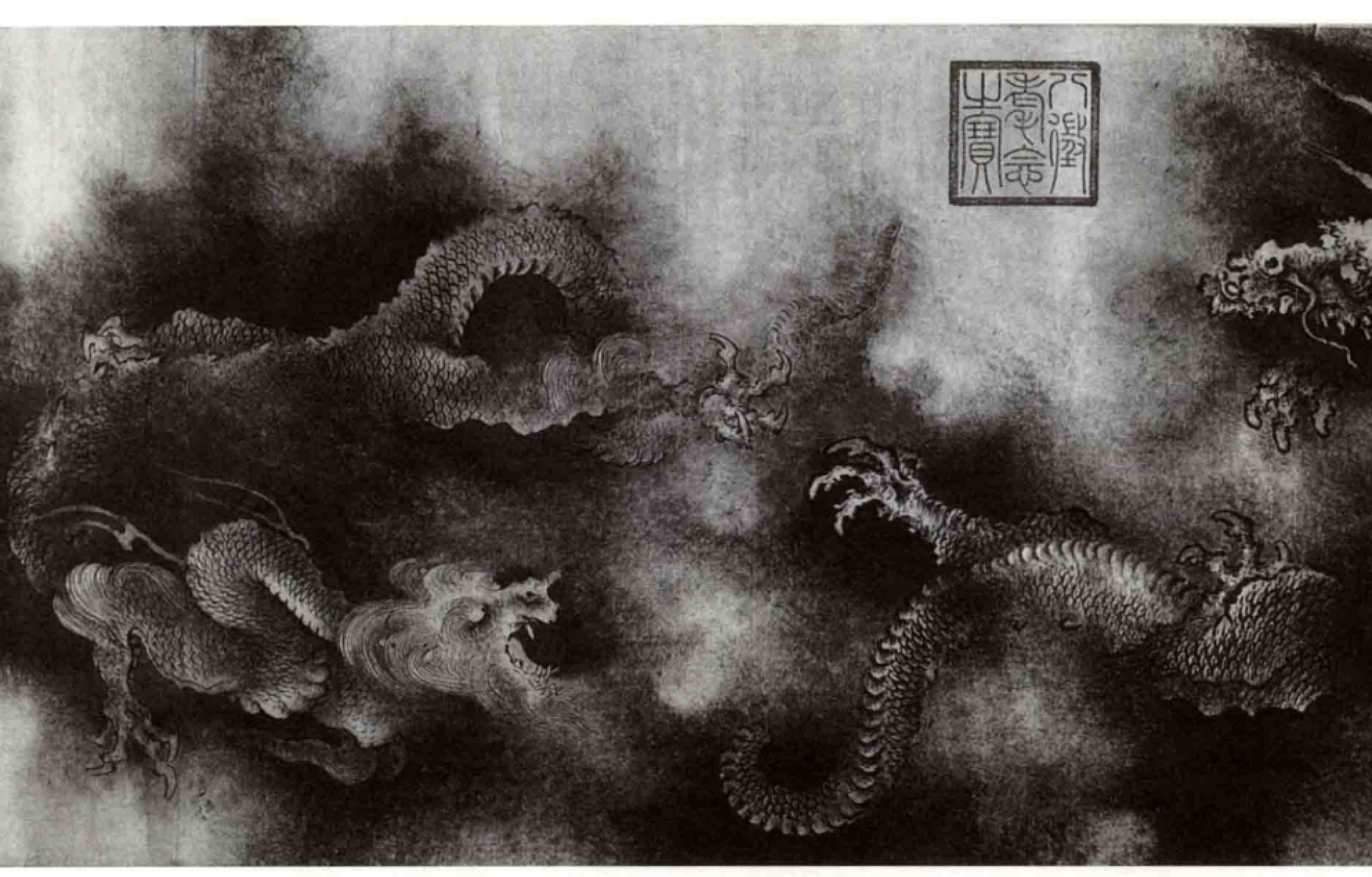


图 7.34　陈容《九龙图》局部，水墨纸本，高 46 厘米，南宋，1244 年，现藏于波士顿美术馆。

力，常常突然降临而转瞬不见，让人不由得怀疑我们是否真的见到了龙。日本学者冈仓天心有一段精彩的描述："龙隐栖于深山幽谷里或盘旋于深海中，伺机而动。在暴风雨的云层里它展露身躯，在黑暗的漩涡中洗刷鬃发。龙身盘踞在松树上，利爪钩住树干。一阵大雨淋过，它身上的鳞片与崎岖不平的树皮闪烁出光芒。疾风吹散了落叶，龙吟声在天地山川间回响，唤醒了春天，龙一时显现，但转眼间便消失得无影无踪。"[17]

3 世纪的曹不兴是第一个擅长画龙的画家，但是，真正最伟大的画家是陈容，他不仅是 13 世纪早期的功成名就的官员，也是一个以非正统技法绘制神龙图像的画家。与他同时代的汤垕曾经描述，当他画龙的时候，常常是喝醉酒，大叫一声，抓住帽子，蘸上墨汁，舞动绘制纹样，接下来再用毛笔完成细节。他作于 1244 年的《九龙图》(图 7.34) 可能就是用这种方法绘制的。龙本身用毛笔画成，而云则是用帽子画的，因为在原作上我们可以清晰地看到云中的织物纹理。

陶瓷

北方

我们今天推崇备至的宋代艺术是由社会和知识精英阶层生产和制造，也是为他们服务的。这些知识精英比中国历史上任何其他时代的知识分子都更有修养，为他们所制造的陶瓷也反映了他们的品位。某些唐代陶瓷可能更强壮，清代陶瓷可能制作更精良，但宋代陶瓷则具有形式上的古典纯洁感，釉色上展示了早期陶瓷的活力和晚期陶瓷的精良之间的完美平衡。尽管北宋王朝所用陶瓷中部分来自遥远的浙江和江西，但最著名的是河北定州附近涧磁村的北宋官窑产品。早在隋代，涧磁村的瓷窑就已出产精美白瓷。典型的定窑瓷器是一种泥土细腻、高温烧制的白色陶瓷，其釉色乳白，间杂有一些淡淡的褐色纹路，在早期文献中被描绘成泪痕。图 7.35 所示早期瓷枕上的植物装饰是在鞍马形陶土团未烧造之前徒手刻制的，而晚期更精致的纹饰往往是直接压印的。因为瓷器在烧制的过程中是倒置的，所以碗口常常没有挂釉而需要以铜或银装饰。中国的鉴赏家在“白定”之外还专门区分出“粉定”、“紫定”和“土定”等类别。各种各样的定窑和接近定窑的瓷器实际上并不容易区分开。



图7.35　定窑白釉瓷枕，高 15.3 厘米，北宋，现藏于旧金山亚洲美术馆布伦戴奇收藏。



图 7.36 ← 黑釉梅瓶，高 25.4 厘米，出自河南鹤壁集，北宋，原属白金汉郡 Alfred Clark 收藏。

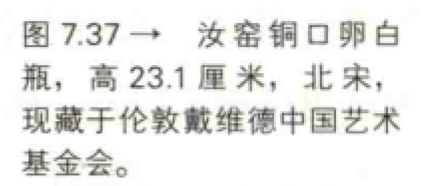
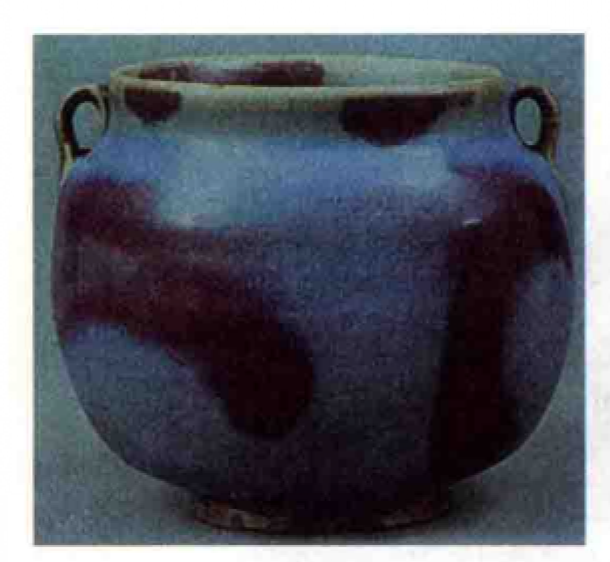


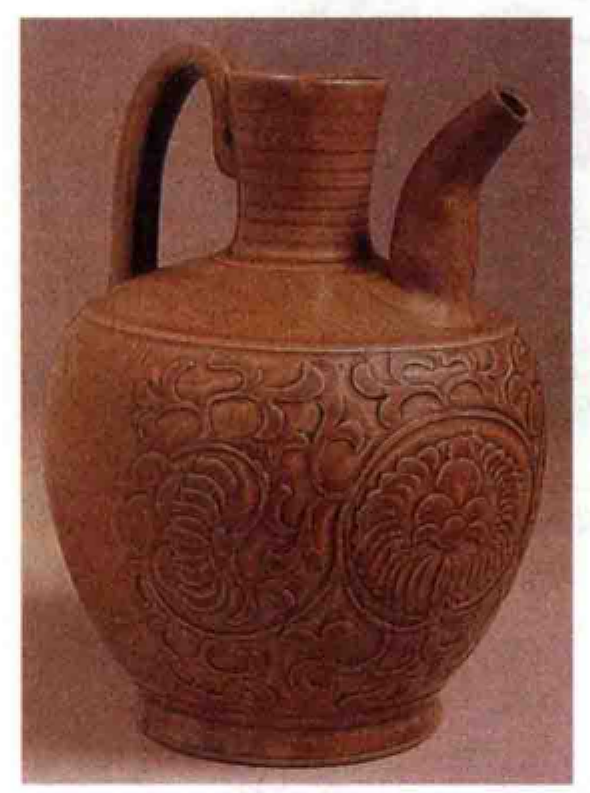
图 7.37 → 汝窑铜口卵白瓶，高 23.1 厘米，北宋，现藏于伦敦戴维德中国艺术基金会。

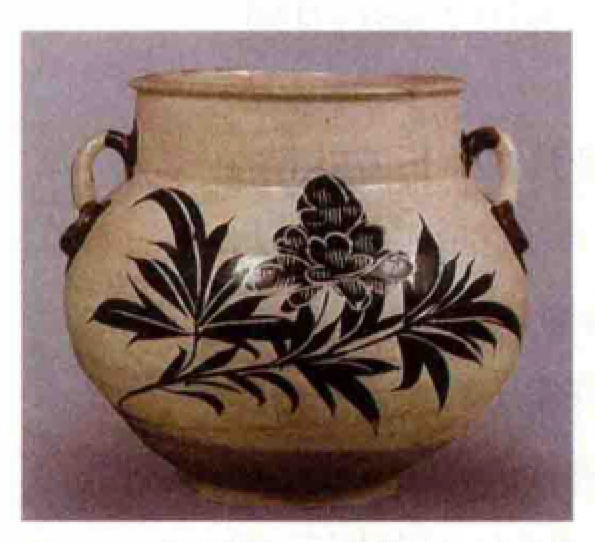


数十年来的调查和发掘表明：同一类型的陶瓷常常在多个不同瓷窑中烧造，因此在特征和质量上不免带有地方特色，同时一个瓷窑可能生产一系列产品。小山富士夫和中国的调查者们在定窑遗址上发现了白瓷、黑瓷和柿子红釉瓷，没有挂釉的彩绘陶器，以及或有白色条带，或有氧化铁颜料绘制的纹饰，或有刻画纹样，或黑釉或深褐釉的陶器残片。1955 年始得揭示的河南汤阴县鹤壁村宋代窑址除了主要生产白瓷外，也生产彩釉陶瓷，彩绘白瓷，内白外黑釉杯，高质量的钧窑类型瓷器，以及如图 7.36 所示的黑地黄色凸棱瓷器。定窑瓷器的价值和美感不仅存在于它们的釉色和装饰中，也存在于纯洁的形态之中。很多定窑瓷器为其他宋窑瓷器所仿制，同时也是朝鲜高丽时期瓷器的模仿对象。1127 年汴京陷落之后，南迁陶工们在江西中部的吉州继续生产定窑类型瓷器。

从宋代开始，中国鉴赏家将北宋名窑区分为定窑、汝窑、钧窑和传说中的柴窑。柴窑具有一种“雨后天青”感的釉色。北宋晚期，口味过于挑剔的徽宗不喜欢泪珠装饰和金属口沿，因而判定定窑不再适合宫廷使用。长期以来，人们认为首都附近应有窑址制造新的官瓷，不过，窑址和瓷器迄今都无法确认。可以肯定的是，北宋晚期的汝窑（图 7.37）深得徽宗喜爱。汝窑是所有宋瓷之中最罕见的，其胎体呈黄色或黄红色，表面上有一种油脂状青绿色夹杂着紫色的釉质，一位中国鉴赏家将这种釉色描述成为似油脂融化而未流动的状态，而另


图 7.38　淡紫色釉钧窑罐，高 12.5 厘米，北宋，现藏于伦敦维多利亚与阿尔伯特博物馆。


图 7.39　青绿釉下刻花执壶，高 22.9 厘米，北宋，现藏于旧金山美术馆布伦戴奇收藏。


图 7.40　磁州窑釉下黑彩罐，高 20.5 厘米，金代，复制于《世界陶瓷艺术大系》，第 13 卷。

外一位则指出釉料中包含了玛瑙。汝窑的形态主要包括碗、笔洗和瓶，都是与釉色质量堪匹配的极具高雅气韵的简单形式。多年来，人们在钧窑产地汝州寻找汝窑窑址，最终于 1986 年，在开封西南 160 公里宝丰县清凉寺发现了汝窑窑址，到 1988 年，当地已经出土了 37 件完整瓷器，而当时传世的完整瓷器不过 60 余件。[18]

与汝窑密切相关但在质量上稍逊色的是钧窑。钧窑不仅在钧州和汝州生产，在鹤壁、安阳和磁州周边地区也有生产。钧窑之中的精品供宫廷使用，因此有时候中国鉴赏家称之为“官钧”。钧瓷比汝瓷重，但是在厚重的蓝紫色釉质表面浮现的无数小气泡使其具有一种柔软温润的诱惑力（图 7.38）。钧窑的工匠们发现，在烧制过程中，铜会氧化发生窑变产生红色和紫色的斑点，他们极度谨慎地运用了这种窑变技术。在后期钧窑瓷器变体，诸如明代的德化窑和广州窑生产的花瓶和梅瓶之上，这种窑变技术常被无谓地过度夸张。

青瓷或越窑主要是一种南方传统，但由于作为枢纽的北宋首都吸引了来自东南一带浙江、江苏的工匠与他们的工艺品，精美的北方越窑生产了长达数世纪，在灰暗的青釉之下刻画或者模印植物纹样，装饰丰富（图 7.39）。北方青瓷主要出于西安北部铜川县的耀州窑，可能当时有一些南方工匠在此工作。[19]

北宋陶工们不能生产出纯白的瓷器，他们就在黄色、灰色或者浅黄色的陶胎上覆盖一层白釉或者透明釉，这主要见于磁州窑，磁州窑并不是为宫廷使用生产的，而是服务于普通用途的。磁州窑以河北南部的磁州得名，除磁州外，巩县、登封、鹤壁和陕西河南交界地带的焦作等众多磁州系窑口生产了优劣不等的瓷器。磁州窑瓷器或模仿定瓷留白，或者用其他方式予以装饰，包括釉下彩绘（图 7.40）、刻纹、模印和雕刻植物

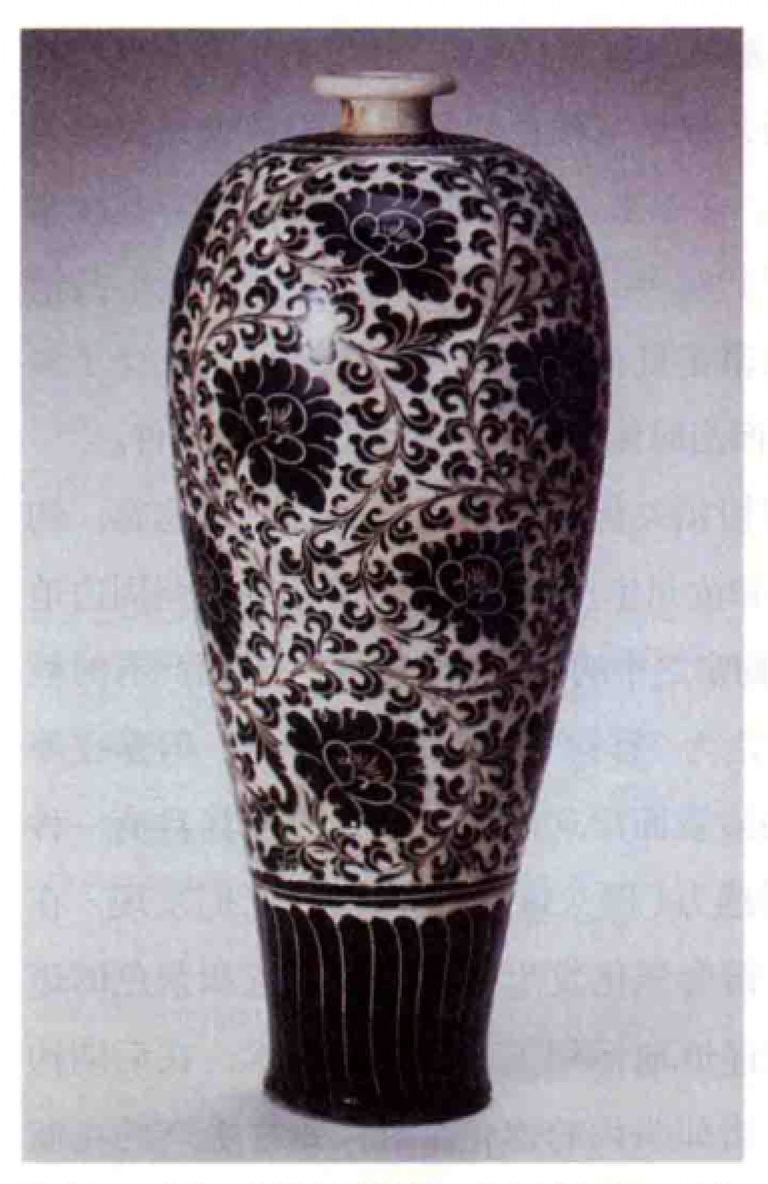


图 7.41　磁州窑釉下刻花梅瓶，高 49.5 厘米，出自河南修武，北宋晚期或者金代，现藏于旧金山亚州美术馆布伦戴奇收藏。

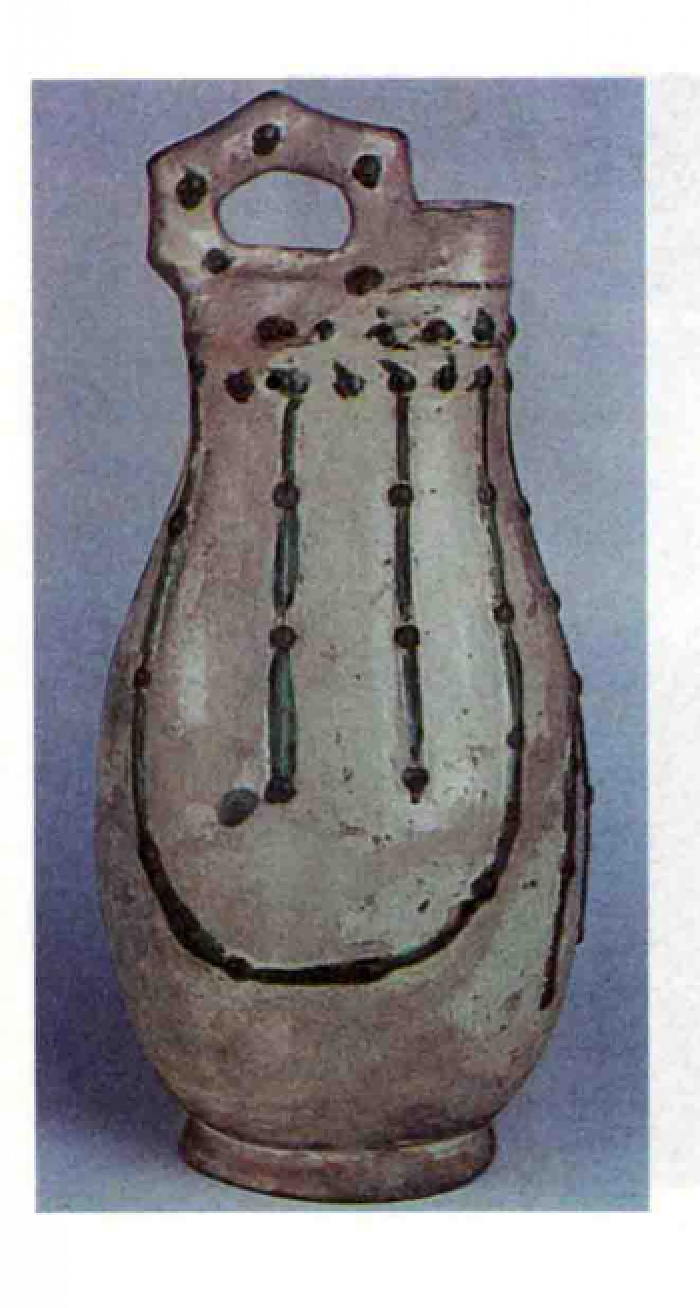




图 7.42　磁州窑釉上多彩碗，直径 9 厘米，金代或者元代，现藏于旧金山亚州美术馆布伦戴奇收藏。

纹饰。磁州窑或黑地白彩，或白地黑彩，图 7.41 中漂亮的梅瓶就是磁州窑的精品。金灭北宋之后，大量磁州系窑口在新政权下继续烧造瓷器。在这个阶段，他们发展出釉下彩绘，然后覆烧的新工艺，构成了明代极为流行的珐琅彩技术的先声。

在金灭辽和北宋之前，辽国有独立的、繁荣的陶瓷工业传统。长城以北的辽代城市和瓷窑遗址出土了大量钧窑、定窑、磁州窑瓷器碎片。更重要的是，出现了大量特色鲜明的糅合了磁州窑中流行的五彩拉毛植物装饰（图 7.42）和唐代三彩釉及强健风格的地方瓷器。尽管辽代瓷器仍显笨拙而局限于一地，但当地出土的鸡形壶、皮囊和敞口瓶仍不失为精品。[20] 辽金瓷器精品在精致上并不输宋瓷，甚至一些简陋的墓葬中出现的模仿皮制水囊的陶器（图 7.43）都具有一种我们所崇尚的，见诸中世纪英国陶瓷的质朴之美。



南方

磁州窑出产的瓷器中，最令人叹为观止的是那些常常被称为天目的黑瓷。“天目”（Temmoku）一词暗含了与中国南方的关系，因为唐代成为风尚的饮茶之风首先出现在南方，当地一种黑釉瓷器可以有效地衬托出茶的青绿颜色。天目是杭州城外的一座山，山上佛寺林立，日本僧侣常常行游至此，并接受了饮茶习惯。真正的天目出自福建北部的建安，早在10世纪早期就有天目瓷的生产，所产器型几乎一律是在日本广受欢迎的茶碗（图7.44）。其胎体为黑色，装饰了一层厚重、有油脂感的铁矿质陶釉，从口沿覆盖到碗底，在碗底形成釉珠。颜色主要是深褐色，夹杂着蓝色和铁灰色条纹，由于灰色水晶结晶而形成了诸如“兔毫”和“油滴”之类的开片。天目瓷的仿制品粗糙而缺乏光泽，在早期书籍中常



图7.43 ↑　白地绿彩皮囊壶，高37.5厘米，辽代，现由日本私人收藏。

图7.44 →　建窑兔毫釉茶碗，直径12.2厘米，南宋，现藏于牛津阿什莫林博物馆。



常与建窑混淆，而实际产自江西的吉州和福建的其他窑口。

当南宋王朝偏安数年之后，意识到杭州可能不仅仅是临时驻足的首都，于是开始扩建宫室和官署，仿北宋旧制建立烧造供宫廷使用的器具的窑场。邵成章在临安城南端、宫廷西侧凤凰山的修内司旁边建立了瓷窑，根据元代陶宗仪的《辍耕录》中记载，邵成章的陶工生产出一种称为“内窑”的新瓷，“澄泥为范，极其精致，油色莹彻，为世所珍”。凤凰山上不断有建筑重建，却没有发现任何窑址，即使确实曾有窑址存在的话，我们也不清楚它究竟持续了多长时间。但不久之后，杭州西南郊外郊坛下出现了另外一处宫廷窑址，“郊坛下”又成为陶瓷爱好者的圣地，其碎片的品质无愧于南宋官窑的名声，也构成了许多西方收藏的主体（图 7.45）。郊坛下窑址出土的瓷器的胎体为黑色，甚至比釉层还薄。釉层常常是层层累叠，不透明，呈玻璃状，甚至有时候不规则开片，颜色从淡淡的青绿到蓝、深灰，一应俱全。瓷器上流露出一种具有纯净之美的宫廷典雅风格，毫无疑问，它正是南宋宫廷用品。

我们不应该将杭州官窑和浙江南部龙泉出产的青瓷精品截然区分开来。杭

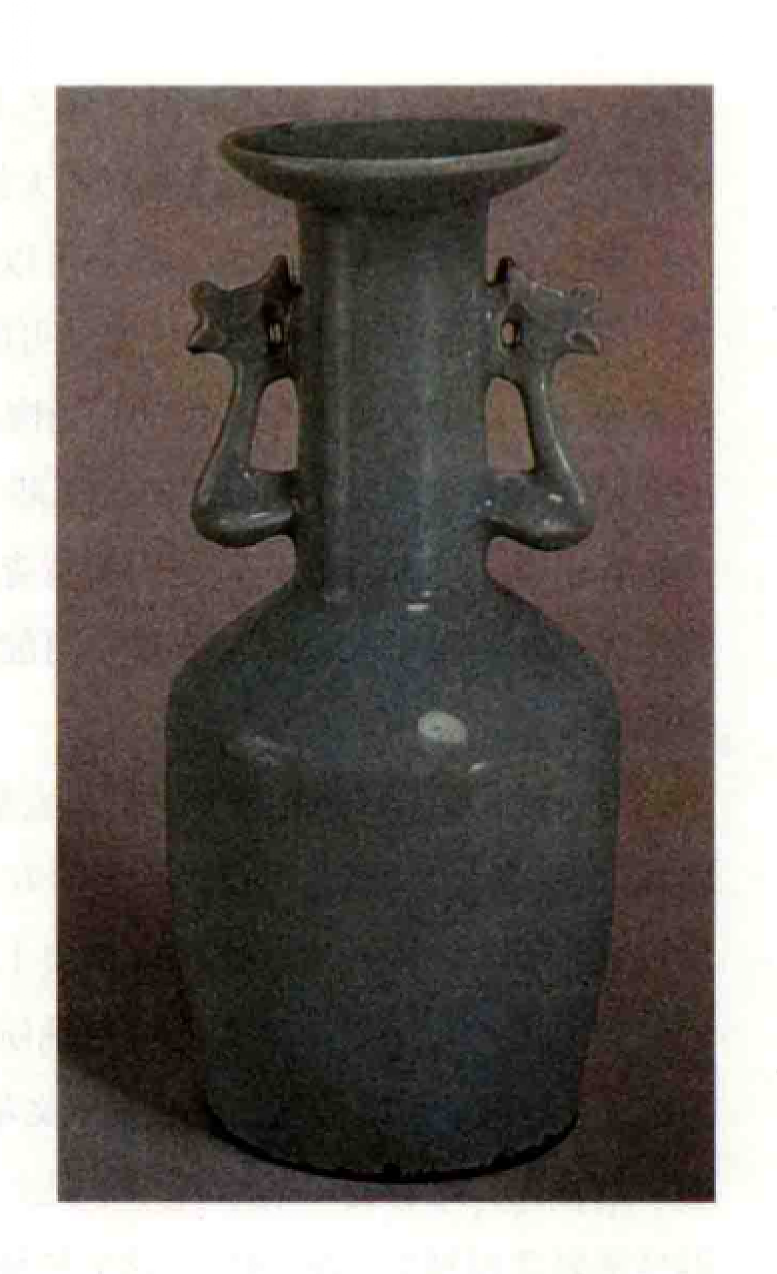


图 7.45 ← 南宋官窑三足香炉，高 12.9 厘米，南宋，现藏于台北故宫博物院。

图 7.46 → 龙泉窑天目瓷，高 16.8 厘米，南宋，现藏于台北故宫博物院。

州官窑除轻薄瓷器外，也生产黑色瓷器，而龙泉窑也发现少量黑色胎体瓷器以及轻巧的灰色胎体瓷器。看起来，龙泉窑中的精品也应该供官用，因此，也可以称为“官窑”，当大致无误。

在所有宋代陶瓷器中，最为人激赏的可能是青瓷，至少在中国以外是如此。青瓷的西文名称来源于一出名为《星宿》（*L'Astrée*）的戏剧，该戏剧于 1610 年首次在巴黎上演，其中一位牧羊少女所穿的衣服颜色与青瓷非常接近。青瓷产自多个窑口，但龙泉窑所产影青质量最好，数量最多，可算是越窑的非直接继承者，其浅灰色胎体在窑中烧制成黄色，然后挂上铁质瓷釉形成从叶绿到蓝绿等多种颜色，尽管不是每每必见，但常会形成裂纹。瓷器表面的开片原本是釉质在瓷器烧制之后收缩比瓷胎快而造成的意外事故，但此时成为特意研究、追逐装饰效果的结果，哥窑瓷器中甚至出现了更密集的二次开片。[21] 龙泉窑青瓷精品常常带有一种逗人喜爱的蓝绿颜色，日本人往往称之为“砧”（Kinuta，图 7.46），可能是以一种特别著名的容器命名的。龙泉窑中每种瓷器都堪称精品。有的完全是瓷器形态，但有的应当是模仿古朴的铜器形态，其中最值得注意的是焚香

用的三足或四足香炉，这是中国宫廷艺术中开始出现的复古主义潮流的代表，对中国艺术兴趣的品位培养具有日渐强大的影响。

通过有明确纪年的瓷器，我们可以整理出从浙江青瓷到明代瓷器的发展脉络。在明代，青瓷形体更巨大，瓷釉更厚，更有光泽，种类也更为繁多。包括在南方地区生产的较为粗糙类型的青瓷构成了南宋以来中国出口贸易的主体。朝鲜南部新安海域上发现的驶往日本的沉船上就有 6000 余件青瓷器。新圭亚那和菲律宾，以及东非和埃及一带也时有青瓷发现，这是所有艺术爱好者都熟知的。青瓷尤其得到阿拉伯富人的喜欢，可能因为他们相信当遇到毒药时，青瓷会开裂或者变色。

有一种起初只是内销陶瓷，后来大量出口的漂亮的半透明陶瓷，其胎土呈糖砂状，表面覆盖浅蓝色釉层。因为西方人称其为“影青”，而在中国文献中从未见过这个词汇，因此它在中国陶瓷史上的地位长期以来颇受质疑。这个名词是近代中国古董商用来描述其浅蓝色釉质而创造出来的术语。事实上，它原本的名称“青白”早在宋代就已经出现于文献之中。在较晚的时期，这个术语也曾经用来指青花。这种瓷器的原料并非泥土，而是富含云母的“瓷土”，因此胎体显得异常轻薄而精致（图 7.47）。这个传统最早出现于景德镇西部石虎湾的唐代陶窑中，起初并不起眼，到宋代时才在生动的形态和精细的装饰之中获得平衡。它的形状包括茶壶、壶、杯、碗，口沿常常呈花叶状，薄釉之下模印或刻画龙、花或鸟纹饰。早在宋代，青白瓷已经被中国南方的多处瓷窑所模仿。1979 年，在广州西方 300 余公里的广西容县发现了一大群以前从未知晓的陶窑，[22] 不仅出产青白瓷，也仿制定窑、建窑和耀州窑器，这里还有其他地方从未见过的铜红和铜绿釉瓷器。这应该是中国南部向东南亚、印度尼西亚群岛和菲律宾大量出口瓷器的见证，而在考古遗址中，墓葬或者遗址出土的青白瓷或德化瓷则为断年提供了最可靠的依据。

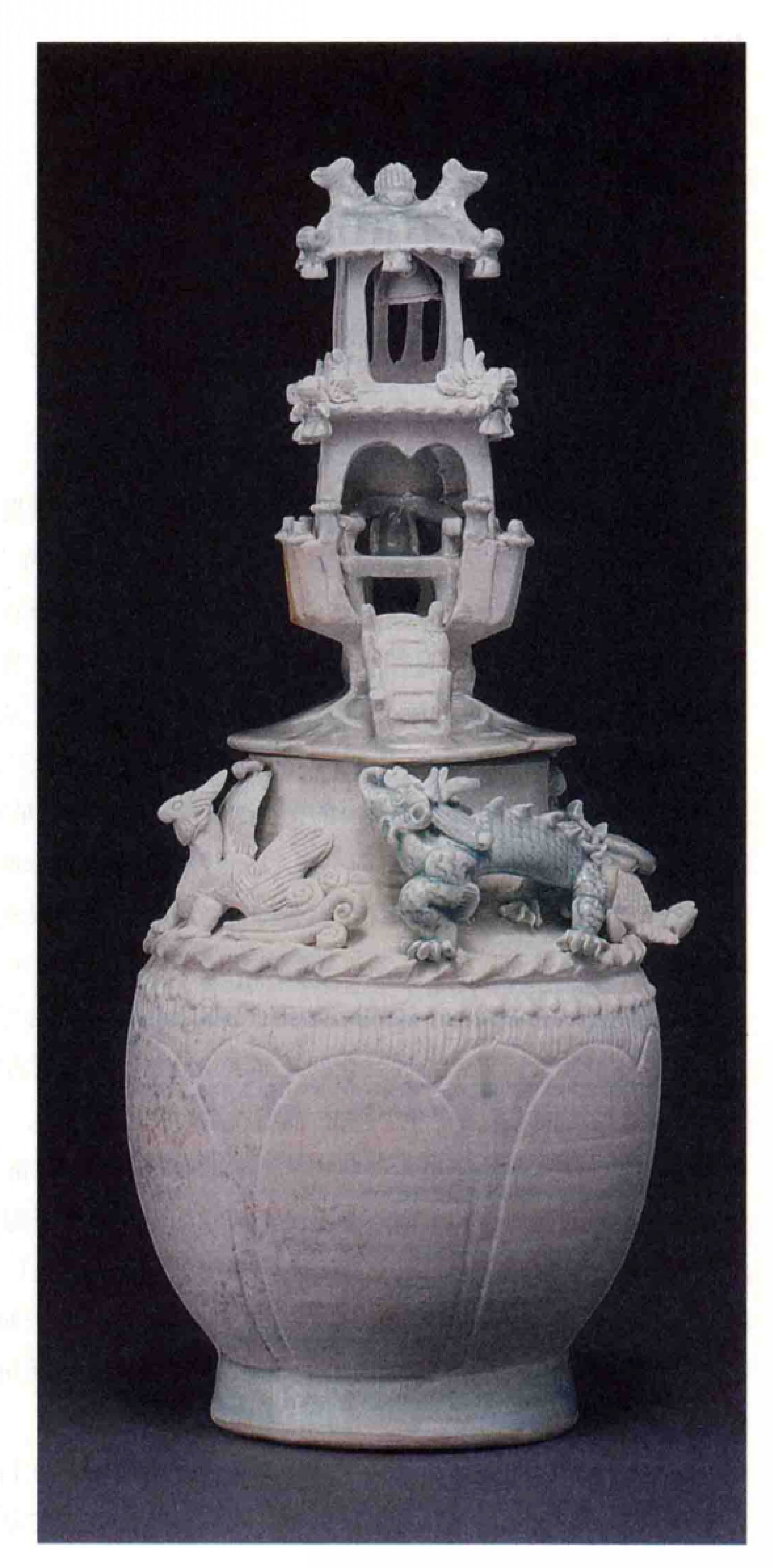


图7.47　青白瓷魂瓶，高 36.8 厘米，出自景德镇，宋代，现藏于香港李氏收藏。

第八章

元代艺术

12 世纪，中国和北邻关系紧张，最终还是能化蛮夷为华夏。但是，在更北的中亚沙漠地带，却生活着被费子智（Charles P. Fitzgerald）称为的"有史以来最野蛮最凶悍的民族"——蒙古。[1] 1210 年，蒙古首领成吉思汗攻击作为屏障的金国，并在 1215 年攻陷金国首都。1227 年，成吉思汗灭西夏，当地人口骤降到原来的百分之一，西北一带一蹶不振，沦为荒漠。灭西夏当年，成吉思汗去世，然而蒙古的铁骑并没有就此止步。1235 年，他们转向南方攻击宋。随后 40 年中，南宋军队努力抵抗，却得不到政府的支持，覆亡不可避免。早在南宋于 1279 年覆灭之前，蒙古已经建立了自己的王朝，国号为元。汉人侥幸逃避了其他地区受害者所遭遇过的残暴，因为耶律楚材曾经建议，最好不要灭绝汉人，因为他们活着还能交税。然而战争和统治秩序的破坏给蒙古统治者带来的是一个衰败的王朝，纳税人口从宋代的 1 亿骤减到不足 6000 万。尽管忽必烈（1260—1294 年在位）是一个能干而仰慕中国文化的统治者，但总体而言蒙古的统治残暴而腐败，在忽必烈去世之后不足 40 年间，前后就有七位皇帝登基。

1348 年，汉人最终不能承受蒙古统治者的残暴统治转而奋起抵抗，随后 20 年间，各地的割据势力和军阀不断混战，而元朝国力急剧衰退，蒙古统治者已经无能为力。1368 年，蒙古人北逃，蒙古政权土崩瓦解。元代短暂而不光彩的统治最终结束了。在征服中原时，他们实现了所有游牧民族长期以来的梦想，但不到一个世纪，中原人消磨掉了他们在征服之中可能拥有的生机和活力，并最终将他们逐回到空旷的大漠之中。

从政治上讲，元朝短暂而不光彩，但是，在中国艺术史上，这却是一个具有独特趣味和意义的时期。在这个时期，人们由于缺乏现实安定感，不断地前



图 8.1 多彩铅釉模制琉璃香炉，出自元大都遗址，元代，现藏于北京故宫博物院。

瞻和后顾。他们的怀旧情绪在绘画和装饰艺术中都有所表现，试图复兴华北在辽金统治下濒于半化石化状态的唐和北宋艺术古风。同时，元代在好几个方面颇具革命意义，他们不仅给予那些复兴的传统以新的解释，同时由于蒙古的控制带来的庙堂和知识分子之间的隔绝，导致学者阶层自视为独立自为的精英集团，这个观念一直持续到 20 世纪，对绘画影响极为深远。

在艺术和工艺上，元代有众多创新，与宋代的精致形成鲜明对比的是元代大胆甚至狂野的风格，这些变化部分反映了蒙古征服者和诸如维吾尔、通古斯和突厥等非华夏族裔的艺术口味。蒙古曾经扫荡了他们的旧制，但却结盟征服中国。惨遭掠夺的中国士绅，尤其是南方人士，对这个新生的半华夏化贵族阶级既羡又憎。

蒙古统治者驱使所有被征服的种族的贵族和工匠为他们服务，将他们按照半军事单位组织起来。尽管中亚人、波斯人，甚至欧洲人都有所贡献，但对元代艺术的主要影响仍然来自汉人。马可波罗对汗八里（今北京）的忽必烈宫殿和鄂多立克修士（Friar Odoric）对上都的蒙古夏宫的描述都表明元代建筑形式主要采用中国样式，蒙古人喜欢用黄金和绚丽的色彩来表现他们的财富，这与宋代的倾向形成鲜明对比，他们在宫殿房屋之中悬挂厚厚的帷帐、皮毛和地毯，以致看起来与极尽奢侈的蒙古包别无二致，微妙地透露出他们的游牧文化来源。[2] 图 8.1 所示釉彩华丽的香炉就出自 1964 年发掘的北京一处元代房屋遗址，它生动地说明了侵略者和从中获益的中国商人对传统中国艺术形式中的炫耀甚至野蛮的趣味的青睐。

建筑

忽必烈的汗八里目前在地面上已经无迹可寻了，我们今天所看到的北京城是明朝永乐皇帝时期建造的，1421 年，永乐皇帝将首都从南京迁回北京。明清两代，北京一直在修建和重建。明代首都在 1644 年被占据之时称为“鞑靼城”（即内城），实际上，明代北京比蒙古时期的北京要小，尽管清朝统治者后来在明北京以南修建新城以容纳土著居民而使北京得到极大的扩张。北京城内有城，外城城墙长达 24 公里，内城为皇城，城墙周长为 10.5 公里，皇城中央是紫禁城，即宫城（图 8.2）。在长达 12 公里的南北中轴线的最南端是天坛和圆形的祈年殿。天坛矗立在三重围绕的大理石台阶之上，其蓝色屋顶给每位北京访客留下深刻印象。

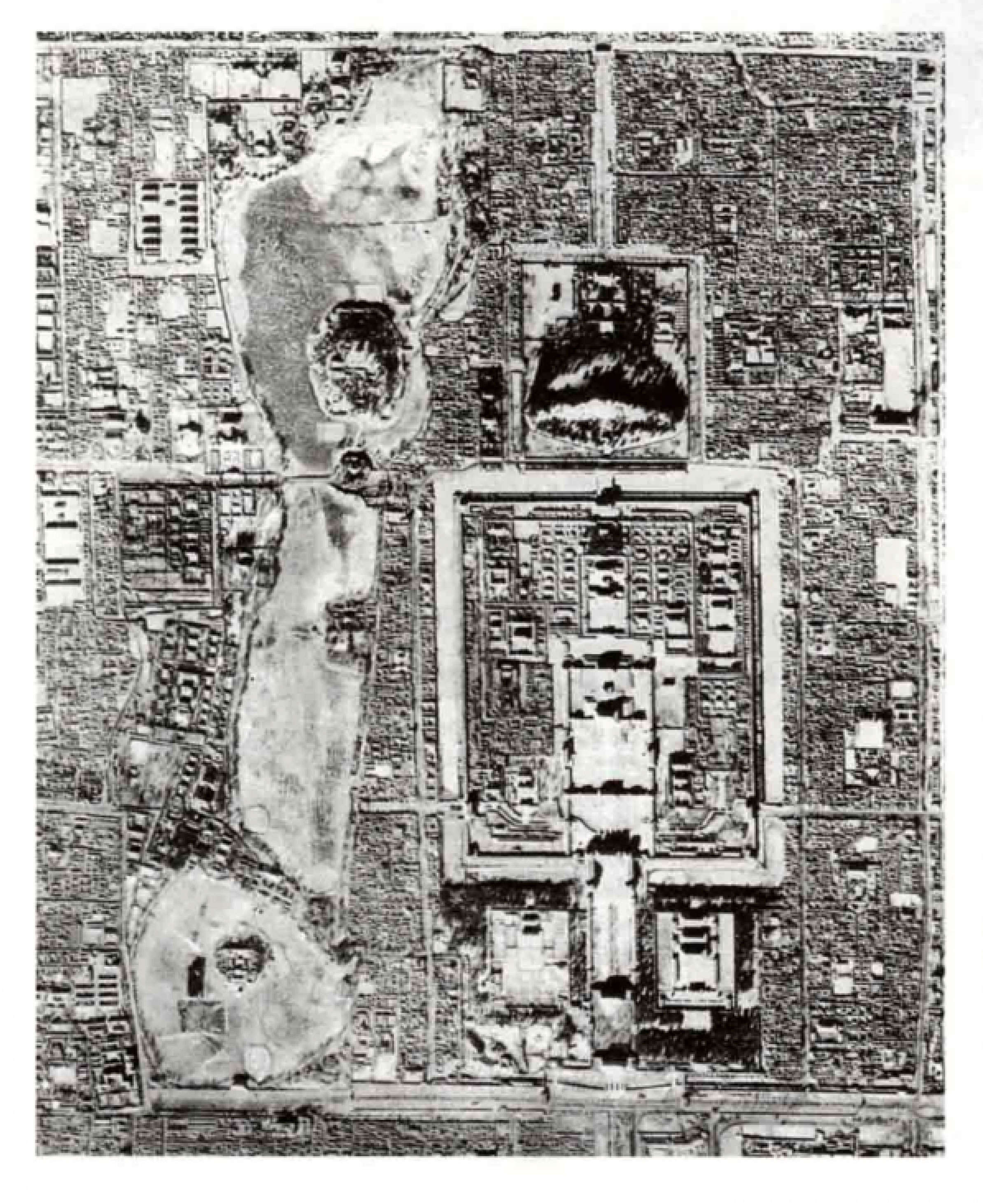


图 8.2 美国空军 1949 年拍摄的北京航片，正中为北海、中海和南海；右侧为紫禁城，南北轴线上为三大殿，南端为天安门，北端为景山。此片拍摄之后，城墙被拆除，天安门外清理出天安门广场，其西侧修建了人民大会堂。北京城内外的胡同和民居拆除后修建了大道、办公楼和居民楼。

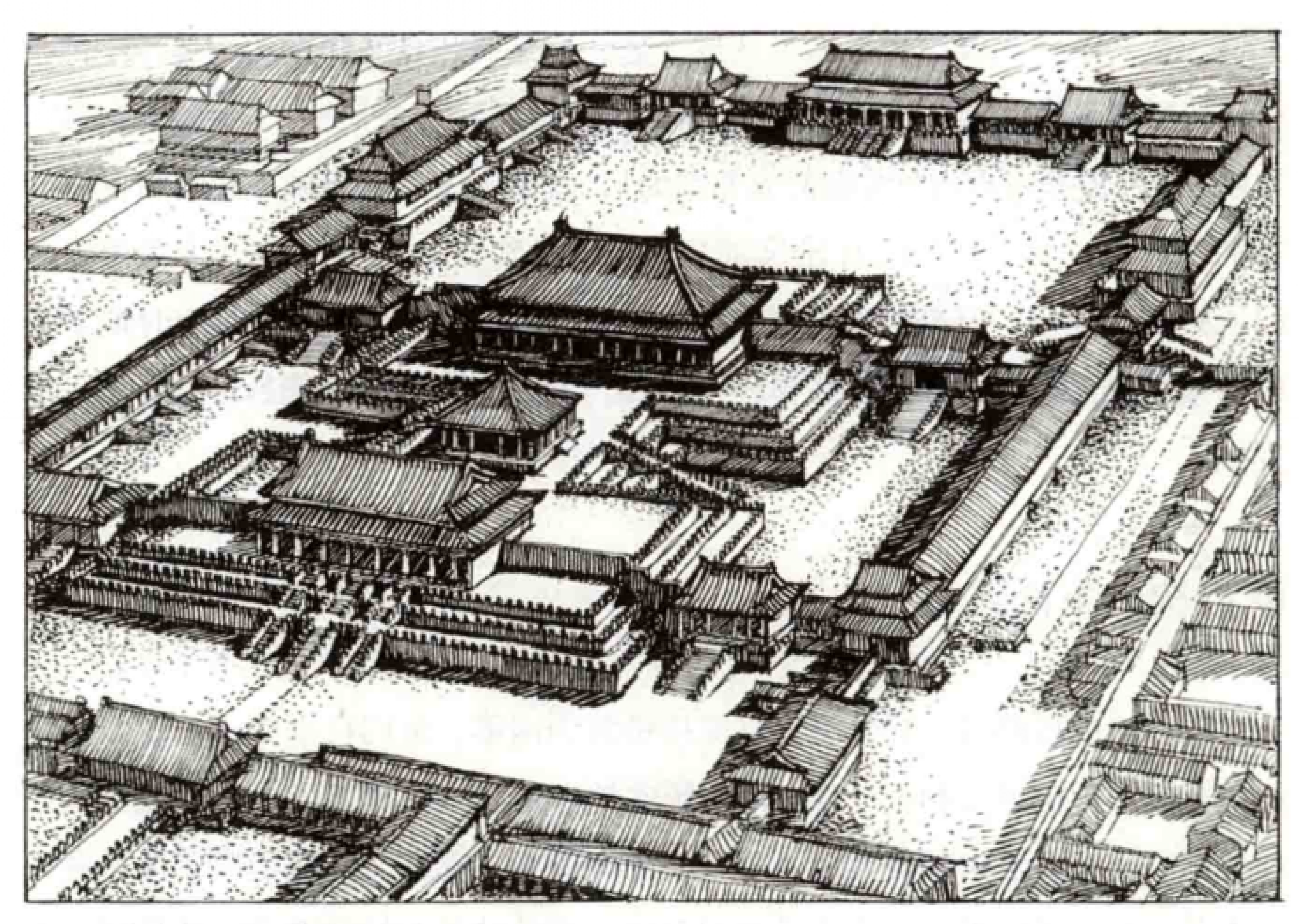


图 8.3　自南面观看紫禁城三大殿，T. A. Greeves 绘制。

明清两代统治者都遵循周代“三朝”礼制中描述的天子须从三朝之中统治天下的规定，因此，紫禁城的中心由三大殿构成（图 8.3），三大殿被逐级安置在主轴线上，从南向北，第一个也是最大的是太和殿，用作皇帝临朝听政之地。太和殿建立在巨大的台基之上，殿外是大理石台阶。太和殿之后是用来等候上朝的中和殿，而中和殿之后是用于宫廷宴飨的保和殿。宫城北部主要是内宫、官署、宫廷作坊和花园。然而，我们今天所见的宫殿建筑大多不是原样。太庙建于明代，但是在 1464 年大火之后重建。而太和殿始建于 1427 年，但 1645 年按原样重建，1669 年再度重建，持续了 30 年才得以完成，1765 年得到第四次重建。尽管它不断地翻新和重建，但是由于清代建筑工匠相当保守，所以太和殿应该和明朝原样相去不远，保留了 14 世纪建筑风格的原貌。

事实上，从元代开始，中国建筑变得越来越没有创新性。宋代建筑中对四眼天井、旋转藻井和极具动感的斗拱形式的积极尝试已经一去不复返。现在，所有的建筑都不过是平淡无奇的长方形：屋檐变得如此地沉重，木工繁缛不堪，因此建筑者不得不在房屋的外沿增加一排柱子，以支撑屋檐的重量，那些

充满了机巧的斗拱和昂现在已经变成了毫无意义而纯具装饰性的板块，不过是一串从屋檐下伸出的装饰木工而已。紫禁城的辉煌并不在于细节，而在于色彩的丰富（现在更显示出历久弥新的成熟魅力），其屋顶展示出震撼人心的简单感和平面布局的巨大气势。所有建筑都是木构，虽然在 16 世纪出现了少量的石拱门或砖砌小庙宇，但是，和以前一样，拱门和券顶多用于墓葬。这个时期最典型的墓葬是西山万历皇帝的墓葬。1958 年，考古学家在此工作长达两年才完成发掘。

蒙古统治下的艺术

和以往的侵略者一样，蒙古以支持佛教为国策。他们特别倾心于西藏喇嘛教的密宗，但也像辽和金一样，对正统佛教和道教持支持态度。无论是年代约 1312 年、出自山西南部稷山附近的兴化寺的壁画（现在分别藏于堪萨斯、费城和多伦多的博物馆中），还是最近修复的山西芮城县专门供奉道教神吕洞宾的永乐宫中年代在 1325—1358 年的壁画（图 8.4），都是这个时代宗教艺术的代表作。非常有意思的是，在两处壁画中，画匠首领的名字后往往带有待诏字样。待诏曾经是高级宫廷画家的名衔，现在多用于职业寺观画家身上。元代的供奉画数量也很多，有些是诸如因陀罗之类的僧人创作的，也有颜辉等职业画家创作的。颜辉及其门徒在元代按照传统的南宋风格绘制佛道主题绘画。

总体而言，蒙古人对那些既不愿归隐于山林，又不愿出仕于朝廷的南方知识分子深持猜忌态度。在被剥夺了正常的收入来源之后，不愿意和元朝统治者合作的士人们只好依靠自身一技之长，教书、占卜和行医谋生。任仁发（1254—1327）既是水利专家，又擅画马。他的名作《二马图》形象再现了与谄媚蒙古统治者而占据高位者形成鲜明对比的拒绝合作的士大夫的窘况。

有的家境富裕的南方人醉心于小说和戏剧的创作，反而极大地丰富了中国文学，除了极少数之外，大部分文人画家都不在蒙古征服者的控制之下。钱选（1239—1301）在南宋灭亡之时已步入中年，入元之后处于归隐状态，仍然一心效忠前主。他的两幅以燕雀为主题的小型扇页可以看作是宋代花鸟画的表现形式之一，虽然风格柔和，但是也不乏革命意义。在一幅手卷中，他选择了一个唐代风格的古典主题——书法家王羲之观鹅的情景（图 8.5），事实上，主题本身



图 8.4 → 山西芮城县永乐宫三星殿壁画局部，元代，1325—1358 年。

图 8.5 ↓ 钱选(1250—1301)《羲之观鹅图》局部，淡彩墨色纸本，高 23.2 厘米，元代，现藏于纽约大都会博物馆。



既可以看成是对宋代文化的排斥，也可以看成对伟大过去的复兴的起始。后者成为以后文人画的预设观念。[3]

忽必烈的王朝并没有吸引到多少有才华的画家，而让人奇怪的是，在钱选的学生赵孟頫（1234—1322）身上，蒙古统治者却发现了一个填补蒙古政权和中原受教育阶层之间的鸿沟的理想人选。赵孟頫是北宋第一个皇帝的后代，在南宋末期出任过一些小闲差，后来得到忽必烈的重用，历任奉训大夫、兵部郎中及翰林院翰林等职务。他一直深悔和蒙古统治者的合作，尤其考虑到他本人与宋代皇室之间的近亲关系。身居京城，远离家人，赵孟頫深感形单影只。但是正因为有赵孟頫这样的人，才慢慢地汉化了蒙古人，也间接地消磨了他们的斗志，导致了他们的覆亡。赵孟頫也是一个伟大的书法家，篆隶楷行无一不精。

书法

在本书较早章节对书法的讨论中（第五章），我已经提及后世奉为楷模的王羲之。虽然六朝时期诸多佛教摩崖石刻还可见到整齐的汉隶，但在南方，王羲之、王献之父子尤受追捧，这正是中国在分裂四百余年后重新统一时隋唐宫廷青睐的风格。唐太宗誓要得到最著名的王羲之存世作品《兰亭序》，于是派人设计从智永和尚手中赚取了这件作品，不仅享用余生，还随葬在陵墓之中。

一系列书体出现在唐明皇时代的开放氛围之中。唐明皇本人于 745 年以强劲、优雅的汉隶书写了《孝经》，不过南方书风仍大行其道，诗人杜甫的好友张旭、怀素等人则书写超越常规的狂草（图 8.6），最无羁的狂草笔画连绵，文字

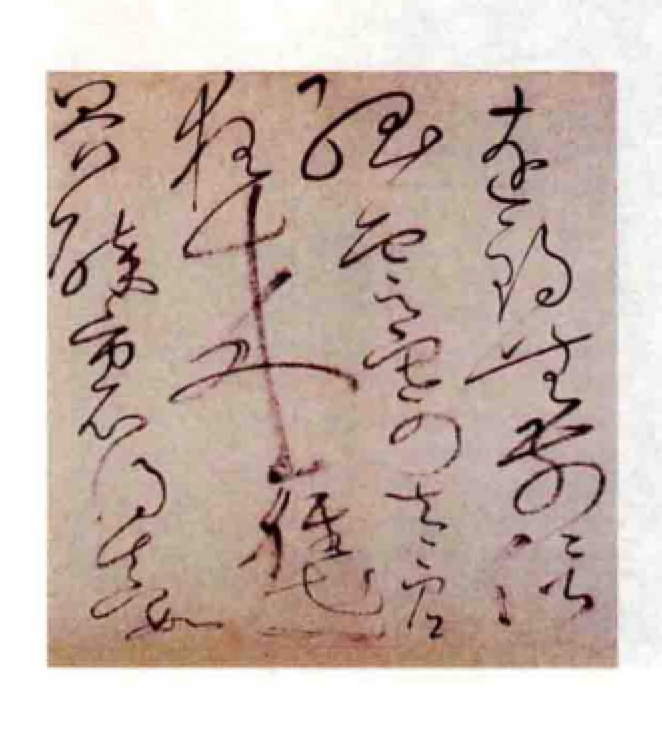


图 8.6　怀素（700—750）狂草书，唐代，现藏于台北故宫博物院。

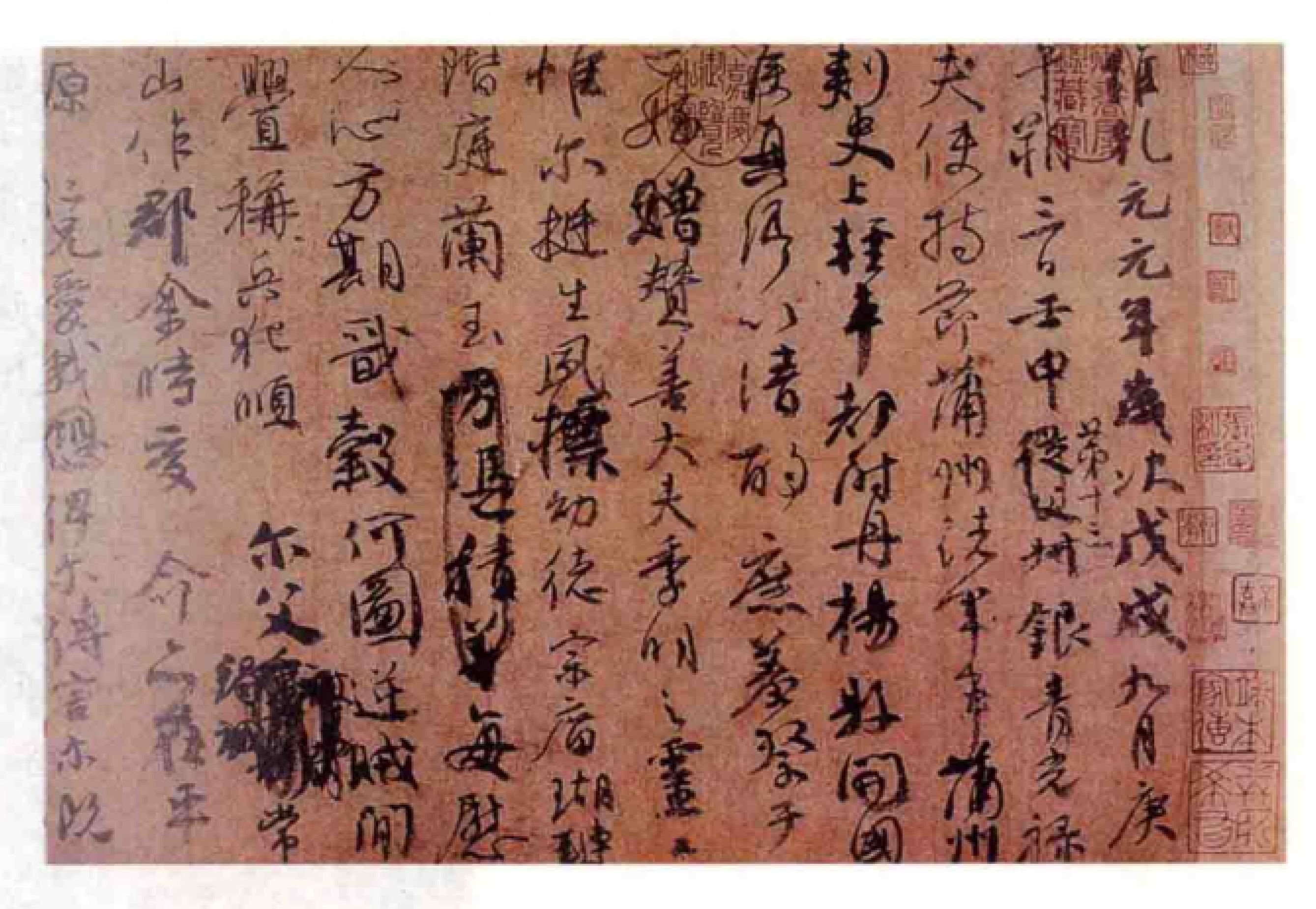




图 8.7 ↑　颜真卿（709—785）行书《祭侄稿》，现藏于台北故宫博物院，刘正成摄影。

图 8.8 →　宋徽宗瘦金体《闰中秋月》，现藏于台北故宫博物院，刘正成摄影。

几近不可识。

散文家韩愈（768—824）认为王羲之风格至纯至精，回归到古代书体的纯真本质。在安史之乱中挽救了国运的颜真卿（709—785）则表现出“非王”倾向。他的书法（图 8.7）将汉隶的强劲和王羲之楷书及行书的俊美（图 5.3）结合在一起，成为后世仿效的对象。

两种传统平行地延续到北宋，王羲之风格仍然占据主导地位，但是书家得益于潮流聚汇，创造出内容广泛而微妙的书法作品。北宋伟大词人苏东坡、门生黄庭坚以及更离经叛道的画家兼诗人米芾倾向于丰满、圆润而流畅的书风（图 5.4），而北宋末代君主徽宗则书写一种被称为“瘦金体”的锐利、优雅且具有自觉意识的书体（图 8.8）。

图 8.9 ↑　赵孟頫（1254—1322）
楷书《洛神赋》，刘正成摄影。

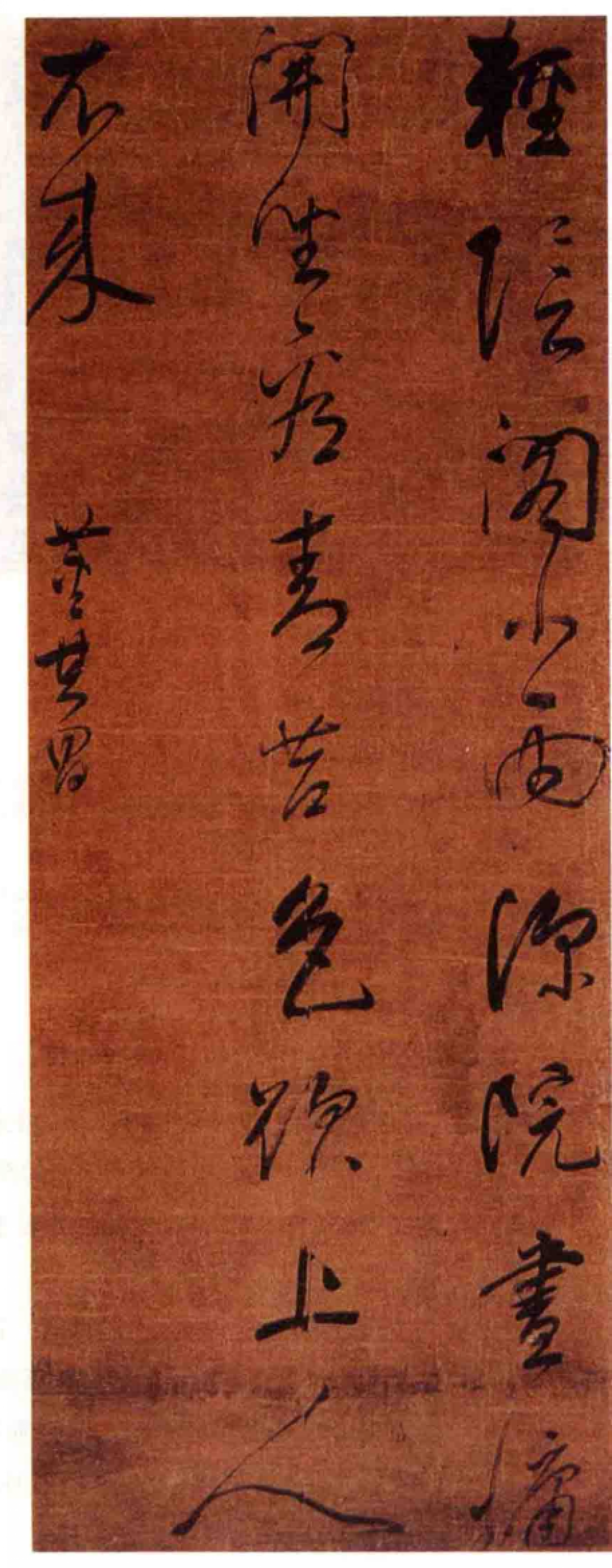


图 8.10 →　董其昌（1555—1636）
行书，刘正成摄影。

这就是元代士大夫继承的以王羲之风格及其变体为尊的伟大而复杂的传统。1300 年前后，赵孟頫（图 8.9）就是南方风格的代表，明代文人画家沈周和文徵明直承赵孟頫余绪。尽管每个艺术家都试图以自身方式阐释——但是无人达到我们将在下章介绍的画家和评论家董其昌（1555—1636）的高度，其书法（图 8.10）和艺术评论及山水画一样，兼具智识内敛和个性张扬。

赵孟頫

赵孟頫不仅以书法著称，而且拥有近乎传奇的画马技巧。这位宫廷画家深知蒙古人内心深处对动物题材的喜好，所以任何追溯古意的佳作常常被认定为他的作品。马也极受中国人喜爱，视之为美德和坚持不懈的象征，对于帝王而言，传说中善于相马的伯乐就是选拔贤能的典范。然而赵孟頫最杰出的成就在山水画上，可能和塞尚一样，他会说："我是我所创立的表现方式的第一人。"

在中国山水画画史上，赵孟頫占据了一个枢纽位置。他生活在北宋传统已经衰竭，或者向禅宗借用笔法的时代，他将直接、自发的感情表现形式和深沉的复古倾向结合在一起，跳过正统北宋风格，重新发现了长期以来被忽视的董源、巨然所代表的南方传统的诗情画意。因此，他不仅开创了随后以四大家为代表的元代业余画家的绘画方式，也影响了直到现在所有的文人山水画画风。在著名的山水画卷《鹊华秋色图》（图 8.11）中，他描绘了一幅友人从未见过的故国山水图样，赵孟頫以学者的智慧将唐代山水画的古朴画风和董源、巨然传统的宽阔平静的景象结合在一起，同样，他的书法也代表了一种以王羲之为代表的早期风格的优雅而平衡的复兴。

赵孟頫的妻子管道升也是一位卓有成就的画家，尤其以画竹而出名。人们

图 8.11　赵孟頫《鹊华秋色》手卷局部，彩墨纸本，高 28.4 厘米，1295 年，现藏于台北故宫博物院。





图 8.12 黄公望（1269—1354）《富春山居图》手卷局部，
水墨纸本，高 33 厘米，1350 年，现藏于台北故宫博物院。

常常问为什么在中国艺术的历史上很少有女性的位置。实际上在历史上仍有很多著名的女诗人和女书法家，例如宋代的李清照，但女性在中国艺术史上缺失的原因不是因为女性缺乏天赋，而是历史和评论著述多由文人书写，那些作为丈夫的人往往倾向于“女子无才便是德”。[4] 这一传统的一个显著例外是 18 世纪的诗人和异端人士袁枚，他很喜欢有才华的女性，并鼓励她们的创作天赋。

山水画四大家

赵孟頫开创的运动在半个世纪后由元四家完成。元四家指黄公望、倪瓒、吴镇和王蒙，年纪最大的是黄公望（1269—1354），其代表作为图 8.12 的《富春山居图》。关于他的身世我们知之甚少，只知道他曾经担任小官员，退隐之后在浙江老家以教学、绘画和诗词度日。他的名作《富春山居图》完成于 1350 年，前后画了近三年，因为黄公望作画只有灵感来时才画上几笔。整个画面处理极其宽阔、放松和沉静，丝毫没有受到南宋画院中的装饰性阴影、一角构图和其他画匠习气的影响。我们所感受到的是画家本人发自肺腑的声音。明代画家沈周和董其昌的题跋提到了给予黄公望灵感的董源和巨然，然而黄公望的自然笔触暗示他已经掌握了古代的精髓而没有变成传统的奴隶。



图 8.13　倪瓒（1301—1374）《容膝斋图》立轴，墨色纸本，高 73.3 厘米，1372 年，现藏于台北故宫博物院。

这种高雅而简朴的构图方式在倪瓒（1301—1374）的画作中得到进一步发挥。倪瓒是无锡一带一位富裕的乡绅，为了逃避苛捐杂税，他的晚年是在游走于江苏东南一带山水之间的客船上度过的，有时他栖身于禅院之中，有时在朋友家中逗留，明朝于 1368 年建立之后，他重回无锡，在一位亲戚的家中安详去世。对明代文人而言，他是不羁的文人画家的典范。如果黄公望代表了构图严谨的画风，那么我们又该如何描述倪瓒呢？岩石之上的秃树、水面上的山石，以及空空如也的亭子，这就是全部（图 8.13）。形式空疏而简单，用墨干枯，甚至流露出一种灰色调。毛笔侧锋形成的皴法见于画面各个部分；人们常说倪瓒"惜墨如金"，此外，再也没有给观者提供什么——没有人物，没有船，没有云彩，甚至没有动感，弥漫在图画中的沉寂就像相交多年的老友之间的友情一样。众多后世画家模仿倪瓒的画风，然而只有从仿作的对比中，我们才能清楚地看到隐藏在显而易见的脆弱的构图后面的力量、笔墨之中的技法，以及在空旷构图中的丰富的内涵。

王蒙则是截然不同的画家，他在元朝曾经出仕，在明朝之后继续担任小官吏，但由于牵涉胡惟庸案而入狱，1385 年死于狱中。他擅长使用由扭曲旋转的



图 8.14 传为王蒙（1308—1385）《东山草堂图》立轴，彩墨纸本，高 111 厘米，元代，现藏于台北故宫博物院。

线条和丰富的皴法组成的密结质地的笔法（图 8.14），他的画面构图看起来拥挤，然而笔法却很敏感，且构图非常清晰。他是少有的能够用一种充满活力而密集的笔法技巧实现空旷效果的中国画家，石谿可能是另外一位（参见第十章）。

在钱选和赵孟頫的倡导下，中国艺术史上第一次出现了画家不向自然，而向艺术本身寻求灵感的潮流。这种新颖而更具革命意义的态度对后世画家具有极其深远的影响。在元代之前，每位画家的成就都是建立在前代画家的基础



图 8.15 唐棣（1296—1340）《霜浦归渔图》立轴，彩墨绢本，高 144 厘米，1338 年，现藏于台北故宫博物院。

之上，通过丰富其形象语言，师法自然而获得的，就像郭熙之于李成，李唐之于范宽一样。然而现在，这种传承关系被打破了，艺术家开始在整个传统中游离、复兴、变化。他们以古代画师的画意绘画，特别是师法那些 10—11 世纪的画家。唐棣（图 8.15）就复兴了李成和郭熙的风格，而吴镇和黄公望则取法于董源，还有些画家来自马远和夏圭传统。如果说这种“艺术史的艺术”通过对伟大传统的研习而成长壮大起来，那么它也同样受制于这个传统，只有那些具有强

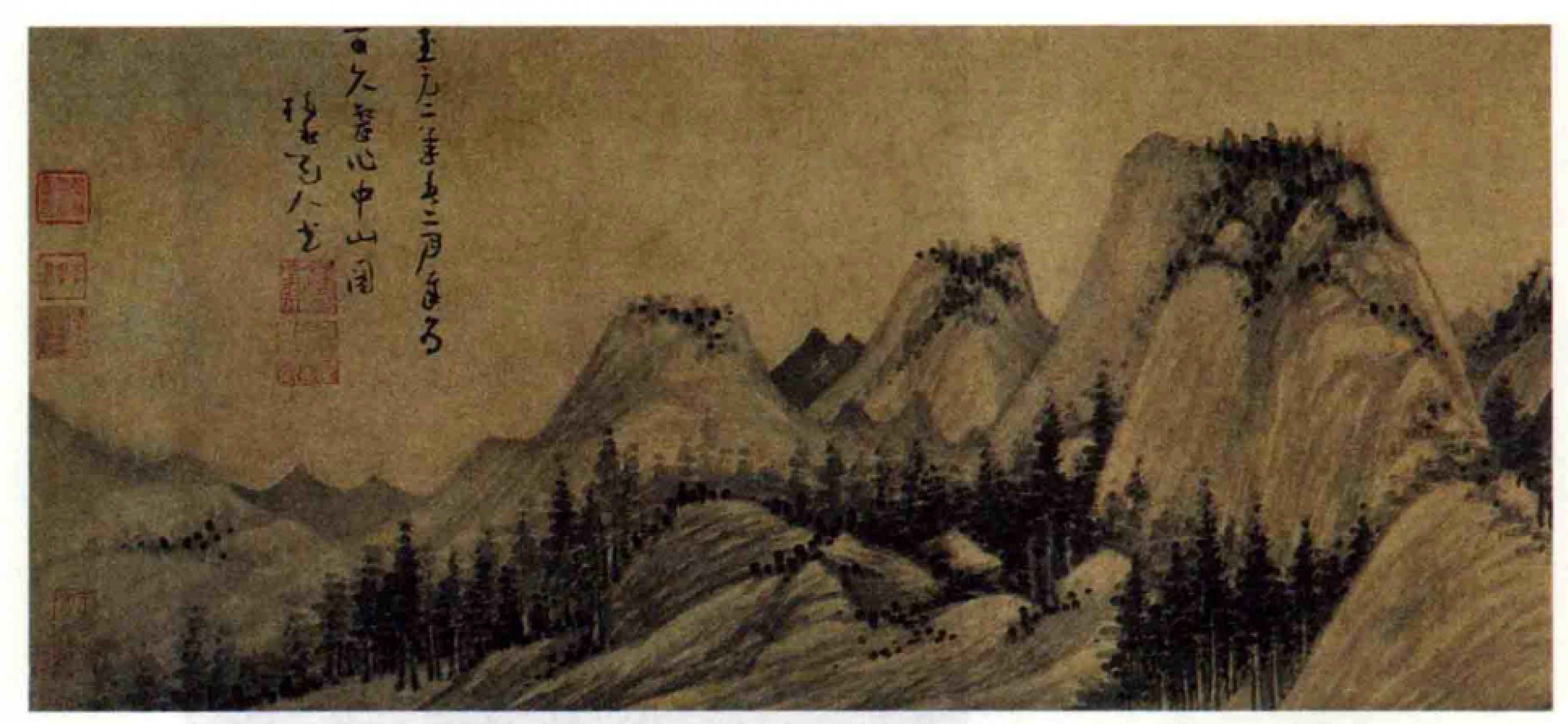


图 8.16 吴镇（1280—1354）《中山图》手卷局部，水墨纸本，高 26.4 厘米，1336 年，现藏于台北故宫博物院。

烈的艺术个性的人才能获得创作自由。

在元代文人画中，文学、诗歌与画作的关系获得了全新的价值和重要性。画家本人常常写诗或题跋，不仅表达诗、书、画之间的密切关系，同时因为他们的画作不再是自然的现实主义表现，所以他们的题跋将有助于说明画作的意义。吴镇在仿董源的《中山图》（图 8.16）中仅仅只记录了时间、画题和签名，其宁静、庄严和高雅的气氛需要题跋予以说明。画家的朋友和后世崇拜者往往添加一些题跋，以至于画面充斥了各种各样的题记和印章。在中国人眼中，这非但没有破坏画面，反而增加了它的价值，从这个时代开始，文人画家也和书法家一样倾向于在纸上作画，这不仅仅是因为纸比绢更便宜，而是纸比绢更能反映笔触的魅力。[5]

墨竹

在元代，墨竹图特别受到欢迎，这一点也不让人感到意外，因为竹正是远离蒙古朝廷而过着与世隔绝生活的文人的自豪和独立的最好体现。对他们来说，竹本身就是真正的文人的标志——柔软但坚强，不管试图折服它的逆风如



图 8.17　李衎（1245—1320）《四季平安图》，水墨纸本，高 93.5 厘米，元代，现藏于台北故宫博物院。

何吹鼓，它都会坚定地保持正直之心。竹茎优雅的弧线和叶子的尖锐为画家的毛笔提供了最好的主题。更重要的是，墨竹图将画家与最艰难的艺术——书法紧密地结合在一起。在绘制墨竹时，每一片竹叶的形状和位置都需要精确定位，竹叶和竹茎之间的结合并不能在像山水画中一样隐藏在薄雾之中，近处竹叶和远处竹叶的墨色需要准确地区分开来。茎和叶的平衡，叶和空白的平衡都需要精确把握。为了达到这些目的，画家必须了解竹子是如何生长的，并研究这种植物的生活规律，一幅伟大的墨竹画其实就是高度秩序感的最好表现。

墨竹图艺术在六朝时期曾一度流行。当时除了画在小幅面上的墨竹之外，其余的按照习惯都是采用双钩填色的方法。这种费时费力的技术主要是由画院画家传承，宋代画家崔白和 14 世纪大师王渊也偶尔为之。墨竹图在唐代就不再流行（徽宗收藏之中就没有此类唐代艺术品），但到北宋时又重获士人们的欢迎，尤以文同和诗人、书法家苏东坡为代表。在元代，几位伟大的文人，如倪瓒和赵孟頫都以绘制墨竹出名。李衎（1245—1320）师法文同，献身于墨竹图的绘制，他对竹子的研究不仅出自一个画家的立场，更像一个业余的植物学家一样（图 8.17）。他关于竹子的著述《竹谱详录》成为后世画竹之人的最基本工具书，也成为他们研究的起点。



图 8.18　顾安（1295—1370）、张慎、倪瓒《枯木竹石图》立轴，水墨纸本，高 93.5 厘米，元代，约 1369—1373 年，现藏于台北故宫博物院。

采取比李衎更自然、自发的立场的是顾安在多家合绘图中画的墨竹（图 8.18）。顾安（1295—1370）曾经是苏州一带的学者和官员，他的朋友，曾出任山东巡抚的张慎绘制了老树，而书法家杨维桢（1296—1370）则以狂野的形式赋诗一首，其中他写道“醉中画竹”，应该是指顾安的表现。[6] 这幅杰作是顾安 1370 年去世前完成的。后来，年迈的倪瓒添加了一段长长的题跋和右下角的岩石。倪瓒的添笔不具原作意味，破坏了整组构图，如果我们遮蔽住倪瓒的添加之作便能发现，笔墨之戏的真挚率性真是回味绵长啊！

瓷器

过去常常认为，在元代，中国的装饰艺术不是停滞不前，就是衰败下去。但是，现代学者认识到不仅不是如此，恰巧相反，这是一个充满了创新和技术试验的时代。在陶瓷艺术上，釉下红彩或蓝彩的技术得以复兴。磁州窑和钧州窑之外的北方陶窑，经历了辽金元入侵之后，已多数不存。陶瓷工业中心转移到中部和南部。浙江龙泉和丽水的陶窑继续出产大量的青瓷，事实上，这个时

期的产品数量只有持续增长才能满足出口近东地区的要求。[7] 伦敦戴维德基金会收藏的一件纪年为 1327 年的瓷碗正能说明这个时期最具巴洛克风格的表现。整个瓷器装饰极其繁缛，甚至显得毫无品位地采用了釉下贴花的方法装饰成唐草纹样。更令人吃惊的是将一件盘子的装饰纹饰中间留白不上釉而仅保留浮雕形象。有时这些浮雕是手工制成的，但是戴维德基金会收藏的一件青瓷盘和另外一件碟上有着同样的龙纹，前者上釉而后者不上釉，这显示可能使用了模具。元代最大的创新可能是飞青瓷，即铁锈纹青瓷。也有迹象显示，在 14 世纪中期，龙泉窑品质开始下降，可能这是与江西景德镇窑竞争的结果。

景德镇于 10 世纪就已经出现瓷窑。1004 年，景德镇瓷器进贡宫廷，但是直到 1369 年，元代宫廷才在景德镇设立官窑。官窑于 1608 年关闭后，到清康熙年间（1680 年）又重新开张，一直沿用到 1910 年，清廷转向民窑购置。

北京所需瓷器数量波动尤烈：有时一件不用；1443 年却订下多达 44 万件。有时为了赶制宫廷订单，官窑可能与民窑合作，倘若民窑产品不符合严格的宫廷标准的话可能受罚。已经实现机械化的景德镇陶瓷工业迄今仍很繁荣，生产大量供国内外市场的产品。

景德镇在宋代出产的最精致的瓷器是白瓷，主要是青白瓷和对北方定窑瓷器的仿制。但 14 世纪早期开始，新技术已得到运用。成书不晚于 1322 年的《浮梁志》提到，景德镇窑以刻花、绘花和制模工艺精湛著称。模印和刻画可以在所谓枢府瓷中得到印证，枢府瓷可能是景德镇生产的最早的宫廷用瓷，主要包括碗和碟，其上或刻或印花草、莲叶或凤凰，表面涂抹透明釉，有时器物上带有“枢府”或“福禄寿”等吉祥意味的文字。与这些瓷器密切相关的是高柄杯、瓶、壶，这些瓷器往往装饰浮雕贴片，纹饰带边缘有成串突起的珠纹。塑像主要为菩萨形象，多用于民间寺庙。北京元代遗址中发掘出土了包括图 8.19 观音像的青白瓷。

14 世纪中期之前，景德镇的另外一项成就应该是釉下红彩技术的运用（图 8.20）。这个技术起先曾在湖南长沙附近的铜官窑中得到尝试。元代釉下红彩最吸引人的是那些呈梨形的瓷瓶，口沿呈火焰状，釉下用极其简要的笔触绘制花草或云彩。到明代，设计变得更为精致，但用作红彩颜料的铜颜料色调灰暗并容易流动，因而导致釉下红彩最终在 15 世纪被放弃，取而代之的是更易控制的釉下蓝彩，即青花。元代工匠一度尝试将釉下红彩、釉下蓝彩与贴花、透雕和





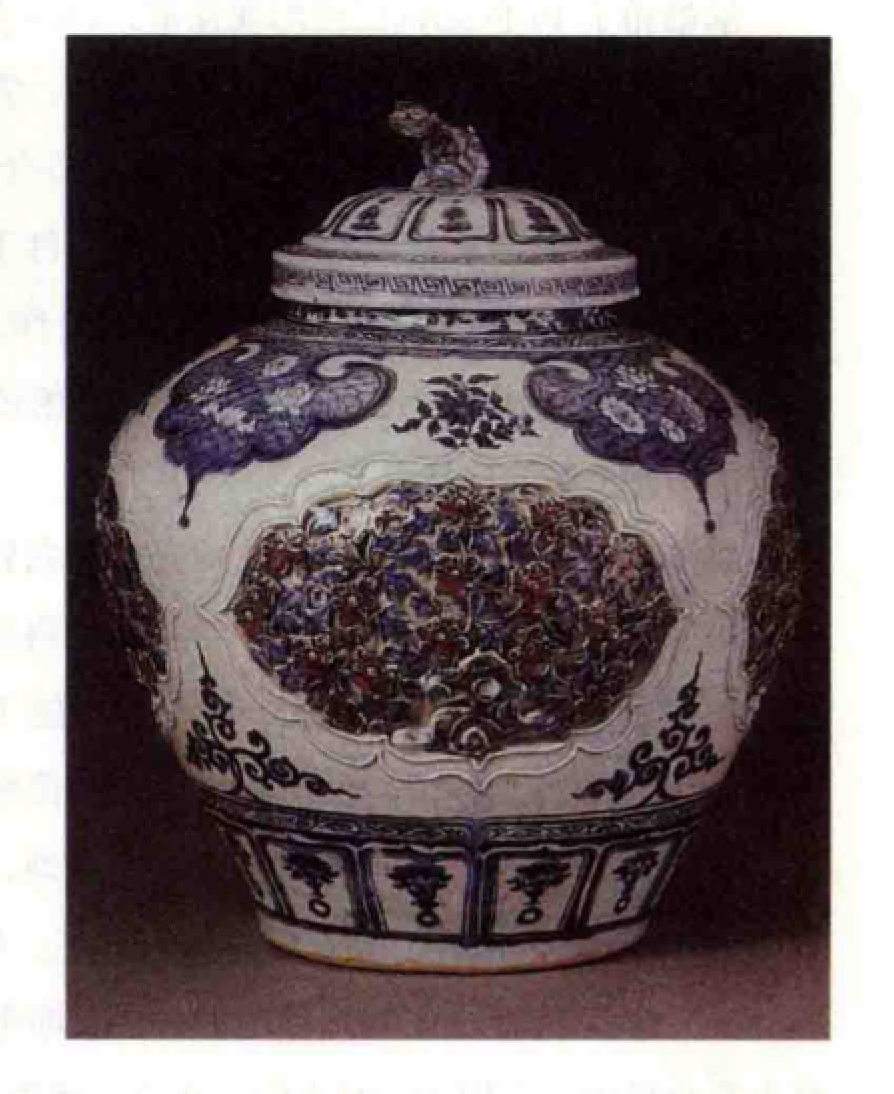


图 8.19 ↑　青白瓷观音像，高 67 厘米，出自元大都遗址。

图 8.20 ↗　釉下红彩碗，直径 40.5 厘米，元代，现藏于海牙 Gemeente 博物馆。

图 8.21 →　釉下多彩透雕缸，高 36 厘米，出自河北保定，元代。

雕花等技术结合起来，图 8.21 所示河北保定出土的一件酒缸就是糅合多种技术于一体的典型器物，充分反映了元代的趣味。

在整个陶瓷历史上，可能没有任何器类比中国青花瓷更受推崇。不仅日本、印度尼西亚和波斯纷纷仿制，荷兰代尔夫特（Delft）和其他欧洲瓷窑也在此刺激下生产青花瓷。它吸引了美国画家惠斯勒、英国诗人王尔德，乃至婆罗洲上猎头部落的野蛮人，青花瓷的魅力迄今丝毫未减。

关于青花的早期历史争论尤其激烈。在唐代的河南巩县窑中，我们就已经

发现了一种粗糙的青白瓷器，而在浙江和江西的瓷窑中也发现了一些质量较次的青白瓷，其年代可以追溯到北宋晚期。但是直到14世纪早期才可见到青花瓷的连续发展过程。甚至远在云南昆明以南的瓷窑，都曾经用本地出产的蓝色钴料生产青花瓷。但14世纪之后，青花主要产自景德镇。青花技术发展极其迅猛，因此，很快就能生产像戴维德基金会收藏的一对瓷器那样的精品（图8.22）。这对瓷器烧制于1351年，供奉在江西的一座庙宇中。刚开始，鉴赏家丝毫也不关注青花瓷，1387—1388年编辑而成的《格古要论》将其和五彩瓷器统统贬为粗俗不堪。

能够准确地推断到元代的瓷器，还包括那些主要出口到近东地区、装饰风格极其繁缛的大型盘（图8.23）、壶和碟，装饰纹样包括了近东纹样造型和中国龙纹、莲花纹和卷云纹，一些纹饰已经出现在南宋时期的吉州窑之中。戴维德瓷器生产之时，景德镇的陶工和画家们已经完全掌握了这种技术，随后数百年中出产的盘和碟，无论在形态上还是纹饰的精致上都无与伦比。纹样的绘制自由奔放但不失精致，釉色从纯蓝到灰暗的蓝色一应俱全，有时釉料凝固，失色过重而变黑，这是16世纪的陶工们苦心加以克服的瑕疵，不过，到18世纪反倒成了刻意仿效的对象。



图8.22　1351年铭青花对瓶，高63厘米，元代，现藏于伦敦戴维德基金会收藏。



图8.23　釉下青花神兽纹盘，直径46厘米，元代，现藏于牛津阿什莫林博物馆。

第九章 明代艺术

蒙古失去对国家的控制之后，中原所遭受的混乱最终以朱元璋称帝终结，朱元璋幼年曾是牧童和僧人，后来成为盗贼、军阀乃至皇帝，1368 年北伐攻陷北京，元朝末代皇帝仓皇北逃，朱元璋建立明朝，定都南京。在短短的四年内，他不仅全面恢复了盛唐时期曾经拥有的领土，还将势力拓展到满洲一带。首都南京周遭修建了长达 32 公里的城墙，这是当时世界上最长的城墙。在朱元璋及其继承者的统治下，中原和南方重新焕发活力，呈现出繁荣景象。1421 年，明朝第三任皇帝——篡位登基的永乐皇帝[1] 将首都迁回北京（图 9.1）——他争夺权力时的主要基地。我们今天见到的北京就是建立在永乐皇帝重建的基础之上的。但作为首都，北京有两大弊端。首先，它的地理位置太过偏北，远离中国新生的经济中心——长江流域。同时，定都北京也是极其冒险的，中国北方边境的敌人只需越过长城，就可以轻而易举地直抵北京城下。有明一代，始终困扰的问题就是首都和国家所倚重的中原和南方太过遥远，以及长城（图 9.2）一线持续的紧张态势。永乐皇帝极富进取心，也有能力保护北方边境，然而他的继承者既懦弱又腐败，朝政受宦官挟制，据说宦官一度多达 7 万人，其权力凌驾于文武百官之上，文人深受凌辱。宦官当政是导致文人远离庙堂的原因之一，特别是在江南地区，文人们得到富足的经济以及由富商和地主构成的艺术赞助人的支持。其中最典型的是与沈周等诸多著名书画家交游的富商王桢（1495 年去世），其墓葬中随葬了 24 幅文人画家和书法家作品。

15 世纪早期，明代中国势力极其强大，中国船队在深受皇帝宠信的宦官郑和率领之下巡游于南海一带。他并不是去征服邻国的：中国人对向海外拓展疆域从来都是兴趣寡然的。郑和于 1405—1433 年前后七次远航，其目的不过是宣

扬国威、睦邻友好以及开辟通商之道，偶尔也为了宫廷之娱收集奇珍异玩。此外，中国对中国以外的世界再也没有什么兴趣了。就在这个世纪结束的时候，达·迦马抵达了好望角，葡萄牙人1511年征服马六甲海峡，1516年出现于广州。中国最终不得不去关注那些侵扰边境的西方野蛮人。

明代宫廷的辉煌掩盖了潜在的瘫痪。通过极其复杂的八股文考试选取的官员日益变得保守而传统。宫廷之中的学者不再潜心于有创造性的学问，而热衷于编辑诸如《永乐大典》之类的巨大文集。《永乐大典》是1403—1408年编辑的多达11095册的大百科全书。宋代的皇帝是具有品位和教养的人，因此他们能激发学者和画家的灵感；然而明代的皇帝不是无赖、篡位者，就是宫廷斗争的牺牲品。因此，宫廷绘画传统从此被冻结，成为僵硬的院派风格。如果要寻求中国艺术的发展，我们只能将眼光从宫廷转向那些学者、收藏家和艺术爱好者，他们中的很多人继承了元代文人独立的艺术传统；如果谈及中国晚期的绘画时，我们不得不将大部分精力集中在文人学者身上。也许今天中国的很多评论家并不以为然，然而，我们的注意力将转移到东南中国的一个角落，即江苏南部和浙江北部。这里是富饶的鱼米之乡，盛产丝绸，城市蓬勃发展，有明一代，一直以精神和物质的富足而著称。



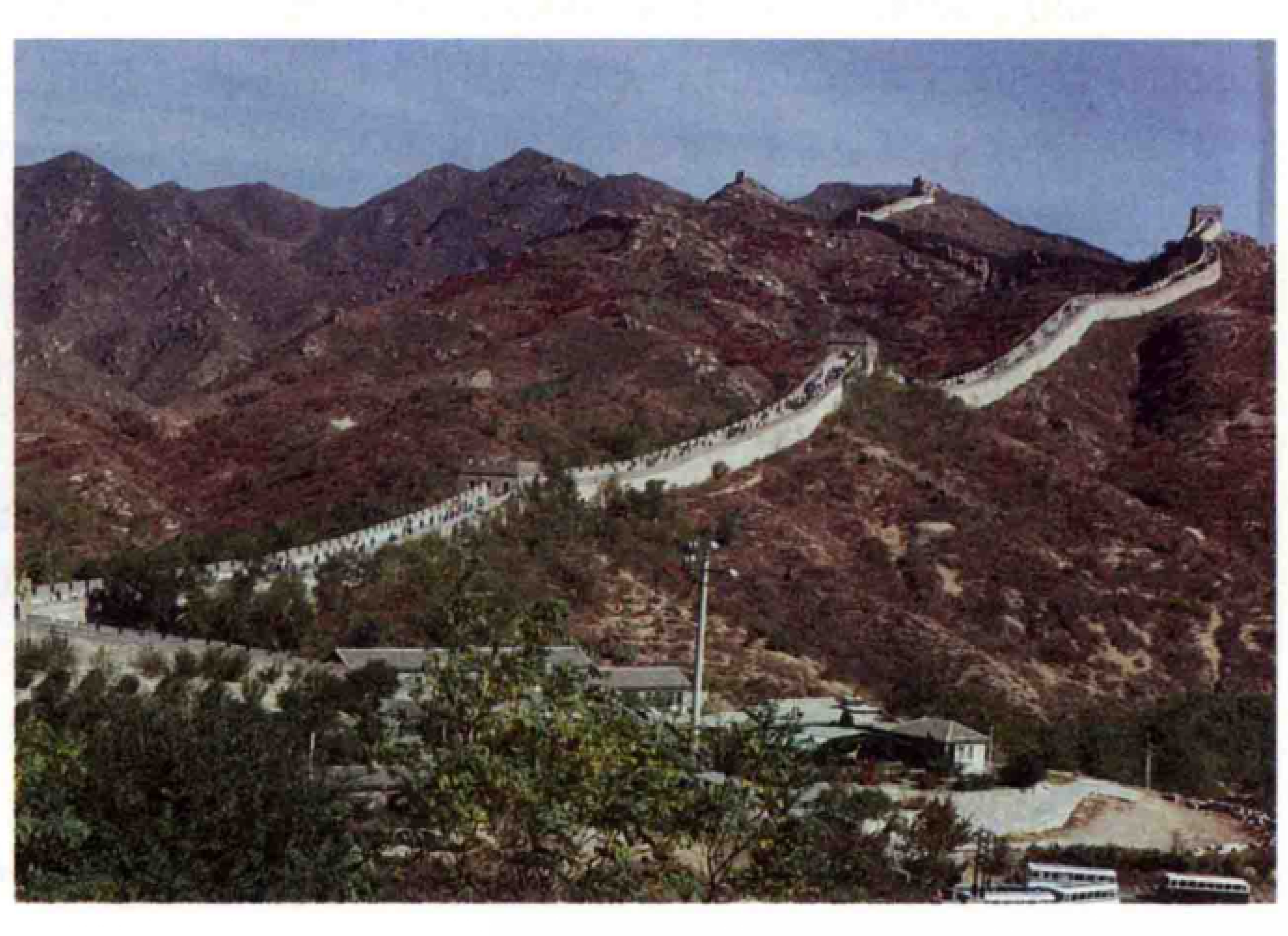


图 9.1 ↑　紫禁城天安门前铜狮，明代，1427 年。

图 9.2 →　八达岭长城，明代，作者自摄。

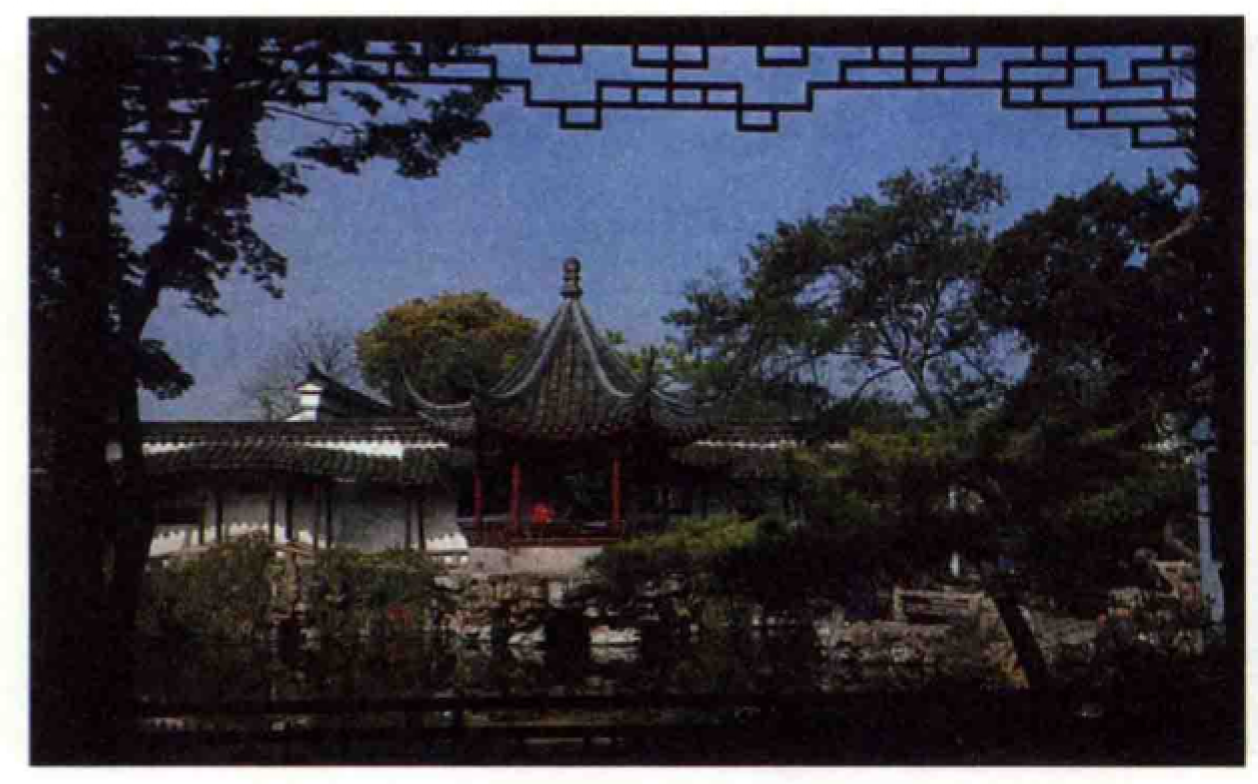


图 9.3　苏州网师园月到风来亭，明代，1770 年重建。





图 9.4　苏州园林中的累石盆景，现藏于纽约大都会博物馆。

15 世纪，苏州和无锡一带的地主士绅开始特意整理宅院，挖池堆山，营造适合学者、诗人和画家享受生活的著名园林。[2] 苏州和无锡的园林，亭台楼榭林立，取自太湖之底的怪石被堆砌起来，只是在有些地方已经过犹不及，变得毫无品位了。即使今天，这些园林对现代参观者来说仍是有吸引力的，其中，最著名的是苏州的留园和拙政园。网师园（图 9.3）被整体复制于纽约大都会博物馆中，但其中的假山（图 9.4）来自苏州另一个废弃的园林。

苏州一带也汇集了重要的私人收藏，其中以项元汴（1525—1590）和梁清标（1620—1691）的收藏最为著名，如果他们判断作品为真迹，往往在画上押盖印鉴，这常常被收藏家认为是鉴定画作真伪的标准之一。[3] 正是这些身处东南的私人收藏者，而不是明朝皇帝，保存了宋元时期主要的巨制杰作，有的在 18 世纪时重新流入宫廷之中。

在早期大师的画作上留名就将所有者与伟大的文化传统联系起来。正如贝克尔所说，“收藏变成了艺术大师和追名逐利的收藏者之间的社会关系”，这不仅仅指书画，还包括使生活丰富多彩的“万物”：古代典籍、拓片、铜器、瓷器、玉器和漆器。与此同时，在富足的世界中，艺术作伪也繁荣起来。到明代晚期，明太祖设定的服饰制度的严格规范，即限定不同等级的官员和士、农、工、商所允许使用的家具、服饰、桌椅及其图案和装饰的禁令已经大部分废弃了。晚明

的学者观察到，那个时代，男人身着绫罗绸缎，女性珠玉满身，对奢靡之风已经见怪不惊了。[4]

明代生活富裕，不仅提供了艺术创作之乐趣，也提供了哲学思考之趣味。明代活跃着众多学派，其中糅合佛道思想的新儒家占据主流地位。北宋新儒家在自我修养中强调格物的重要性，它不仅包括了思维和潜在的万事万物之理，也包括了事物现象和本身。到了明代，对外在世界的研究已经让位于对心和理、知和行之间关系的讨论。诸如王阳明这样的明代思想家提出了通则化倾向，明代文人画就像他们的思想一样，变得更趋于直觉和概念化，似乎前人已经完全习得他们所需要的对自然世界的研究，现在，他们只需要借形于山水、岩石、树木，将其作为表达思想和感情的载体。

因此，相较于宋代画作，明代画作既有不足，又有超越。不足在于，他们很少揭示我们所能看到的自然，当我们试图比较沈周、文徵明的山水和范宽、张择端的山水时就能发现这个差别。而超越则表现在这个时期的绘画带有更丰富的诗歌和哲学内容。换言之，艺术家所表达的内容并不能够完全用常见的山水画图像语言予以说明。为了帮助这种表达，即说明在图像语言之外的思想，画家的题记变得越来越长，也越来越具有诗化和哲学化倾向。因此，绘画艺术在其上层与思想、精英观念结合得更为紧密，也离社会其他人的生活更为遥远。

彩版印刷

这是一个伟大的艺术研究的时代。鉴赏家、收藏家乃至画家本人都以古为师，他们的灵感往往不是来自自然，而是来自前代大师的名作。不断地学习和临摹传世名作就是他们最主要的艺术生活。对于以往大师的绘画风格的百科全书式知识在一定程度上得益于套色印刷的发展。世界最早的套色印刷是 1346 年双色《金刚经》。明代艳情绣像小说往往使用多达五色套印。最早采用全色印刷的书是 1606 年出版的《程氏墨苑》，其中的某些墨色插图是从伟大的耶稣会士利玛窦处摹写而来的。套色印刷艺术在 17 世纪达到高潮，其中最著名的是以早期收藏者命名的肯普弗（Kaempfer）收藏（图 9.5）的 1633 年出版的《十竹斋书画谱》（图 9.6），从那以后，消遣用的绘画艺术书籍发行大涨，其中最著名的是《芥子园画传》（图 9.7），最先于 1679 年以五卷本出版，后来得以扩充，时至今



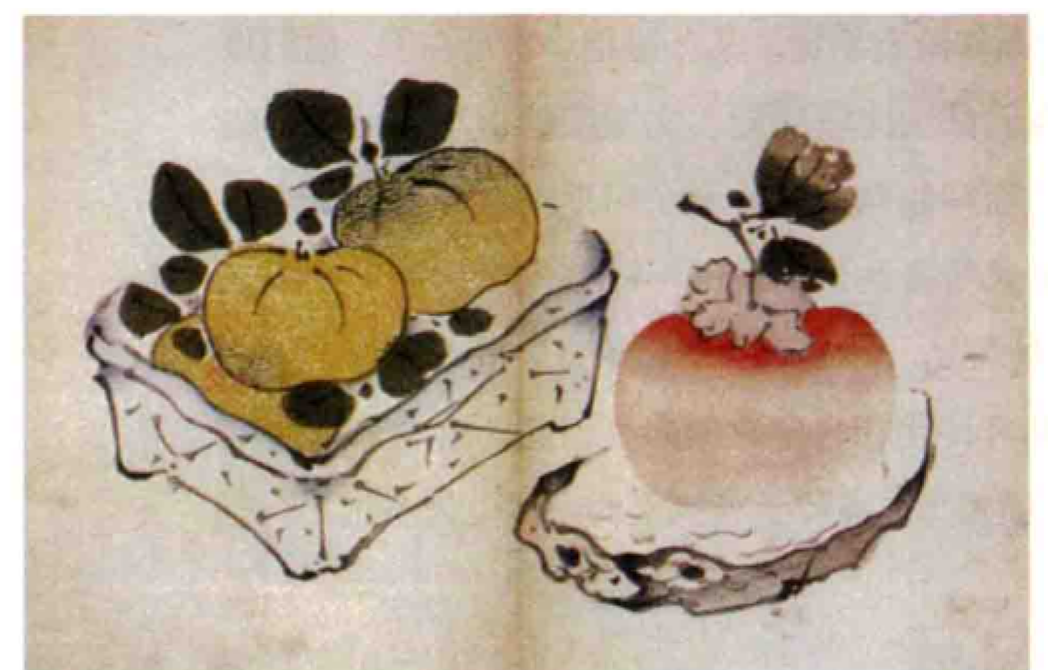




图 9.5 ↖　石榴，木刻彩印，高 35.3 厘米，17 世纪，现藏于伦敦大英博物馆。

图 9.6 ←　双柿一桃，《十竹斋书画谱》木刻彩印，高 25.8 厘米，晚明，1633 年，现藏于伦敦大英博物馆。

图 9.7 ↑　范宽春山杂树画法，选自木刻《芥子园画传》，1679 年初版，清代。

日仍然是中国学生及艺术爱好者的主要工具书。[5]

17 世纪晚期，中国套色印刷传至日本，刺激了艺术的发展，到 18 世纪中期，日本的全色印刷达到顶峰状态。日本的套色印刷发展成为一项有生命力的独立艺术，工艺大师们不断地发现和突破介质的局限。而在中国，就像很多其他的艺术类型一样，印刷不过是为绘画服务的，因此以完美展现墨色和水色效果为理想境界。套色印刷技术于 19 世纪衰败，直到 20 世纪 20 年代才得以复兴，北京荣宝斋不仅以套色印制的信笺著称，其使用了多达 200 块色版的古代名画复制品也颇享盛誉。

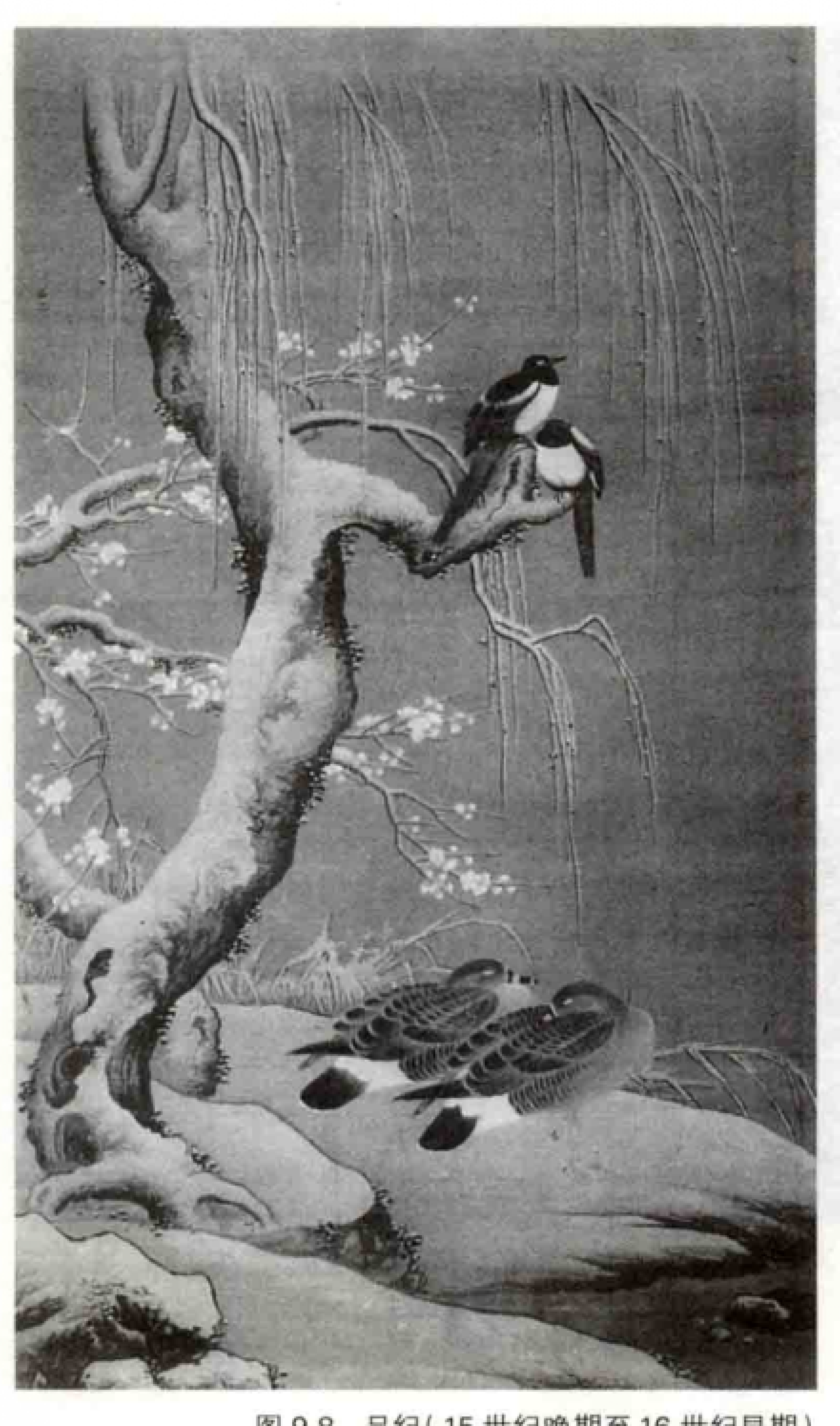


图 9.8　吕纪（15 世纪晚期至 16 世纪早期）《雪岸双鸿》立轴，彩墨绢本，高 185 厘米，现藏于台北故宫博物院。

明代宫廷和职业绘画

明代宫廷之中没有像赵孟頫那样能协调画院画师和文人画家之间关系的人。文人远离朝廷，无意于改善宫廷艺术风格。明代皇帝以唐为楷模，在翰林院下设立画院，但画院不再是文化和艺术的中心。画院设置在紫禁城内的仁智殿，在宫内太监的管理之下，画师们常常被授予高级军事头衔，极受恩宠。然而，这种恩宠建立在对规则的绝对服从上，而且画师生活在恐怖之中。洪武时期，周位和赵原等四名画师因触怒暴君而被处决，因此，这个时期没有出现任何好作品毫不出人意料。宣德时期（1426—1435），由于宣宗本身是一个画家，高等宫廷画师因而常常得以提拔，被授予“待诏”的荣誉头衔，然而，也是在这个时候，戴进被逐出了画院，因为在他的画作中，渔夫身着官员朝会时才能穿的红色衣服。[6]

宫廷画家中，边文进（约 1400—1440）最具才华，他师法五代时期的黄筌，擅长用细腻、装饰性勾勒填色的方法绘制花鸟画。他被时人认为是在世的最伟大的三位画家之一。事实上，他的作品流露出来的精致和完美更接近徽宗，而与同时期只知装饰宫廷的画师截然不同。15 世纪晚期最伟大的宫廷画师是吕纪，他擅长巨幅装饰性构图，色彩丰富，形式准确，风格保守，非常适合皇家赞助人的口味（图 9.8）。在山



图 9.9　石锐（15 世纪中期）《探花图》手卷局部，彩墨绢本，高 25.5 厘米，明代，现藏于高槻桥本收藏。

水画中，宫廷画家们以马远和夏圭为典范，一方面因为马、夏本就是宫廷画师，而另外一方面是他们画作的基础和那些花鸟画家的一样，并不是自我表现，而是技法，而技法是可以学习的。倪端取法于马远，而周文靖学习马远和夏圭，对伟大的日本山水画家雪舟（1420—1506）影响深远的李在则学习马远和郭熙。而以绘制山水出名的石锐（图 9.9）则将北宋的巨幅山水和另一种传承久远的青绿颜色结合在一起。在他们的作品之中，北宋浪漫主义的神秘色彩转化成折衷主义，诗意变成了散文。

戴进（1388—1452）是明代宫廷一位技艺高超的山水画家，祖籍浙江杭州，当地南宋画院风格一直延续到 15 世纪。当戴进遭画院驱逐返回杭州时，他对当地的影响仍然非常广泛，以至于松散的、相互关联的职业山水画家组织被冠以“浙派”之名。浙派表现了马夏传统的形式和变体，但他们更具有一种非画院作



图 9.10 → 戴进（1388—1452）《渔父图》手卷局部，淡彩墨色纸本，高 46 厘米，明代，现藏于华盛顿史密森学会弗利尔美术馆。

图 9.11 ↘ 张路（1464—1538）《老子骑牛图》立轴，淡彩墨色纸本，高 114 厘米，现藏于台北故宫博物院。

风的松散和自由，图 9.10 所示弗利尔美术馆收藏的戴进的《渔父图》就是最好的例证。浙派其他著名的画家包括吴伟和张路，两人都以绘制以山水为背景的人物著称（图 9.11）。明代末年，浙派出现了一个短暂的繁荣时期，尤以蓝瑛（1585—1664）优雅而折衷的艺术为代表。



文人画

吴派

明代中期，社会安定而富足，现在江苏南部和浙江北部的吴地是当时中国的艺术中心，沈周（1427—1509）被奉为绘画领军人物，甚至被认为是吴派的创始人。然而，他不过是当地可以追溯到唐代的山水画传统在明代传承的代表人物。沈周一生从未出仕，但生活优裕，他是一个仁慈的地主、学者

和收藏家。早年，沈周师从刘珏，因此很早就掌握了包括南宋宫廷画家和元代隐居文人画家的风格。他的著名的山水画以倪瓒的风格表现（图 9.12），却清晰地揭示了明代文人艺术的变化。倪瓒的画极尽简朴和纯真，而沈周本人性格外向，不可抑制地将人情冷暖融入绘画之中。正如他自己所说："倪瓒以简取胜，而吾以繁取胜。"据说，每当他作画之时，刘珏总在旁边大喊："太过、太过！"

然而，沈周并不是一个刻板的模仿者，无论是长幅全景式山水、山水立轴还是小型扇面绘画，他都形成了自己的独特风格，他的笔法看似随意，实则紧密。细节如水晶般透彻，而又从不咄咄逼人。人物就像加纳莱托（Canaletto）所绘制的一样，笔法简单但个性生动，构图开放而随意，却结构紧密。当他用色时，总是采用一种鲜活而有节制的方式，因此，他不仅在当时的文人圈中极受欢迎，至今也为鉴赏家所珍视，这一点毫不奇怪。黄公望对沈周的影响见于图 9.13 的小型扇页自画像《仙境归来图册》，画面上与其相伴的是一只白鹤，可能这就是黄公望的灵魂所在。在画面上部，沈周题道："载鹤携琴湖上归，白云红叶互交飞。侬家正在山深处，竹里书声半榻扉。"[7] 这样的扇面画充满了自然的魅力，只有当我们将沈周和黄公望或吴镇相比较时，我们才发现，元代画家开阔、深邃的视野已经消失，沈周将其转

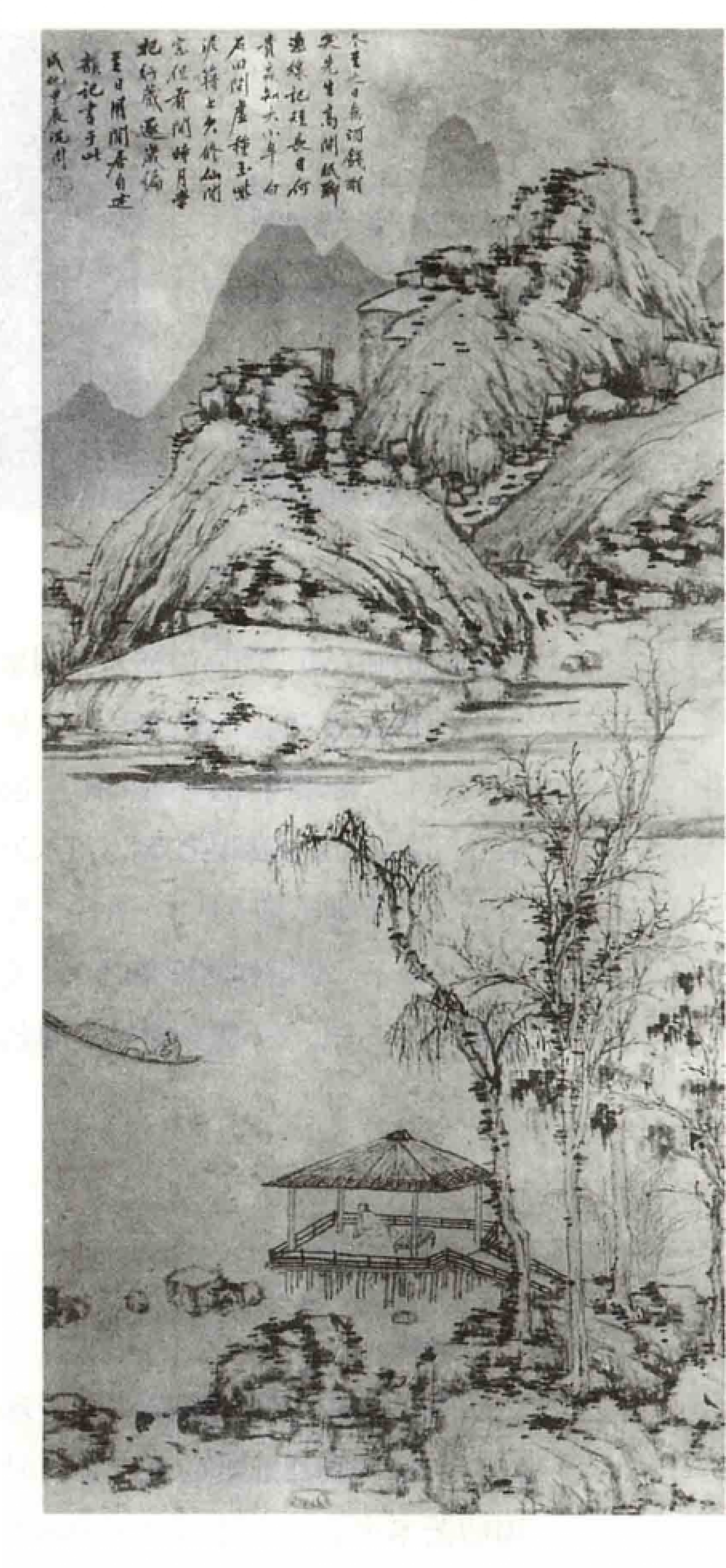


图 9.12 ↑　沈周（1427—1509）《仿倪瓒山水画》立轴，水墨纸本，高 138 厘米，1484 年，现藏于堪萨斯城纳尔逊—阿金斯美术馆。

图 9.13 →　沈周《仙境归来图册》扇页，水墨纸本，高 38.7 厘米，明代，现藏于堪萨斯城纳尔逊—阿金斯美术馆。

化成为一种平易近人的风格，后世天分不高的画家也可以习得。

沈周是吴门画派 15 世纪的代表人物，而文徵明（1470—1559）则是 16 世纪的领袖。文徵明参加科举考试，连试十次而不中。后来，他被召至首都，在翰林院中充当编修，郁郁寡欢数年之后，于 1527 年返回苏州，将余生献给了艺术和学术。在苏州，他有系统地收集不仅包括元代隐逸文人，也包括李成和赵伯驹等古典和画院大师的画作。他的书斋成为向学生传授高超技法和百科全书式画史知识的非正式画院，学生不仅包括其子文嘉，侄儿文伯仁，也包括花鸟画家陈淳（1483—1544）和严谨挑剔的山水画家陆治（1496—1576）。尽管文徵明的大部分画作精致而感性（图 9.14），其晚年画作也有以古树为题的墨色立轴，其中盘折虬曲的老树形态正是文人画家本人高贵品格的写照（图 9.15）。

第七章中，我们已经讨论了宋代仿作和伪作问题。明清时期，尤其是在苏杭等富庶的南方地区，富商们往往通过收集沈周和董其昌（将在本章稍后讨论）等人的书画提升修养和品位。对于他们的画作的需求如此巨大，以至于有的画家

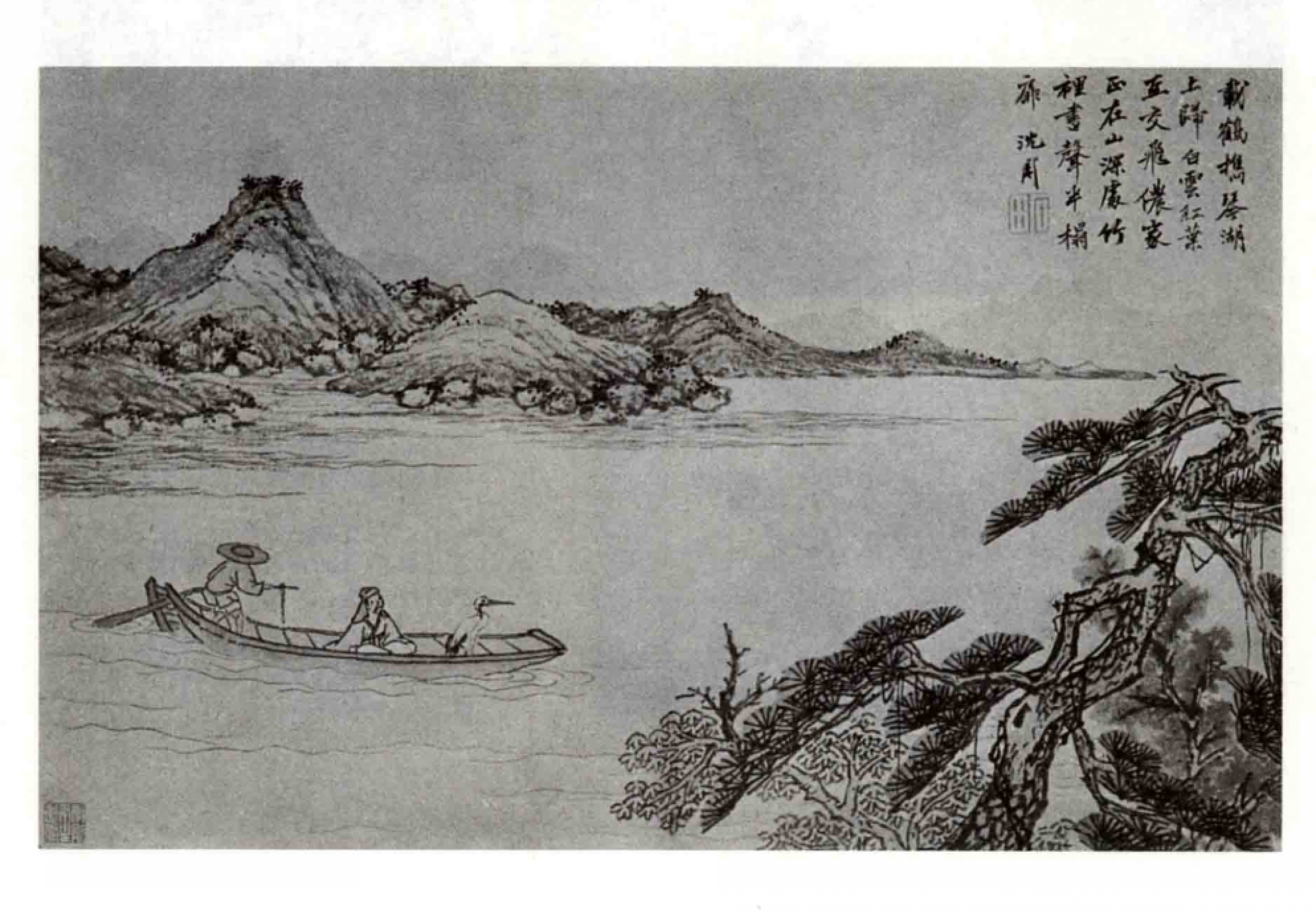




图 9.14 ↑　文徵明（1470—1559）山水立轴，淡彩墨色纸本，1519 年，现藏于台北故宫博物院。

图 9.15 ←　文徵明《古柏图》立轴，水墨纸本，高 26 厘米，1550 年，现藏于堪萨斯城纳尔逊—阿金斯美术馆。

图 9.16 →　唐寅（1470—1523）《鸣琴图》立轴局部，彩墨纸本，高 27.3 厘米，1516 年，现藏于台北故宫博物院。

让学生或助手代笔，以老师的风格绘画，然后再添加老师的签字和押印。代笔的技术如此精湛，以至于文徵明都不能够将其画作与沈周的画作区分开来，而文徵明自己也常常让儿子文嘉代笔。

唐寅和仇英

16世纪上半期有两位活跃的画家既不能归于浙派，也不能归于吴派。唐寅（1470—1523）因卷入一场科考丑闻而仕途尽毁。由于不见容于士林，唐寅的余生一方面出入于苏州的青楼酒肆，而另一方面则游走于苏州城外的佛寺禅院。唐寅以售画为生。他是周臣的学生，与文徵明为友。他很推崇文徵明的正直，却不能效仿。他调和了众多同时期艺术家的风格，也接纳了诸如李唐、刘松年、马远以及元代画家的影响。由于与文徵明为友，唐寅常常被归入吴派，他的巨幅墨色山水虽然流露出一些匠人习气和夸张风格，但常常让人回想到宋代山水画家所惯常采用的形式和变化。台北故宫博物院收藏的《鸣琴图》（图9.16）就是他最精致的画作，内容属于文人的，而技法却表现出高度画院派风格。正是他的风格和社会地位中相互冲突的因素导致他很难被准确定位，一位日本现代学者甚至称他为“新院派”。

属于同一类型的人物还有仇英（1494—1552）。仇英出生于芜湖，由于出身卑微，既不是宫廷画师，也不是学者文人。其地位低下，甚至有可能是文盲，他的画面中表现的士绅悠闲的生活也是他本人从未经历过的。如果同时期的著



名学者愿意屈尊为他的画作题跋，仇英往往欣喜若狂。他以长卷形式描绘的唐明皇宫廷中调琴鸣瑟等流行主题，以描绘细致和填色精妙著称。他对宫廷妇女的各种活动的描摹也极其精妙，是一个技艺高超的古代大师画作的模仿者，常常受雇模仿历代名画，其中最有名的雇主就是收藏家项元汴。作为山水画家，仇英是青绿山水风格的最后一位大师，他也用吴派的泼墨山水绘画，他的明快画作，如图 9.17 描绘士绅在园林之中欣赏古物的《竹林品古》，广受中西人士的喜爱，因此，在中国艺术史上，他是仅次于王翚而最常被人模仿或伪作的画家。

董其昌和南北画宗

在文人画发展的晚期，没有人的地位超过万历年间跻身高位的文人画家董其昌（1555—1636）。董其昌不仅在画作中表达了他所从属的阶级的美学理念，也通过评论写作赋予画作以理论框架。董其昌是一个著名的书法家和水墨山水画家，但是，他在以往大师风格之中自有选择而并不仅仅满足于模仿。他对早期风格的创造性的再释，通过对纯粹形式和形式扭曲的热衷而被激活起来，然而他的学生罕能领悟到。他们只是从字面意义上运用他的理论判断随后三个世纪的文人画走向。

董其昌以评论家著称。他借助 15 世纪诗人画家杜琼提出的画作之中的南北宗理论，表明在中国绘画传统中，文人传统高于其他传统的优越地位。他认为，在山水画中，文人和士大夫表达了对自然界中的道德规范的理解和画家本人的道德价值。只有文人才能够实现这个目标，因为他一方面能够摆脱画院的束缚，另外一方面有足够的谋生能力。作为学者，他对诗歌和典籍的广泛阅读又为他理解万事万物的本性以及具备鉴赏家的品味提供了条件，这些都是那些低等级的职业画家所无法企及的。通过笔墨的自发运动，自由选择、舍弃和倡导，文人按照自己的意愿形成了一种表达崇高而微妙的概念的语言。

董其昌将独立的学者文人画传统称为南宗，因为他认为南宗与唐代佛教之中的禅宗之间存在类比关系。禅宗信仰顿悟，所有的觉悟都是自发、突然地出现，而与此相对的是北宗的渐悟学派，即提出觉悟只能通过渐进的方式，经过旷日持久的准备和培养之后才能获得。对于董其昌而言，从他的楷模唐代王维开始，所有伟大的文人画家都是南宗的代表人物。董其昌曾经花费毕生精力寻求王维的真迹。南宗在王维之后传到北宋大师董源、巨然、李成和范宽，然后



图 9.17　仇英(1494—1552)《竹林品古》扇页局部,彩墨绢本,明代,现藏于北京故宫博物院。

经米芾到元四家，最终传至沈周、文徵明而终结于他本人。董其昌将所有宫廷和画院画师归为北宗，以唐代李思训及其门徒的青绿山水风格为起始，包括了李唐、刘松年、马远和夏圭等。在如何定义赵孟𫖯时，他有些踌躇。作为一名学者、书法家和山水画家，董其昌极其推崇赵孟𫖯，但无法将其纳入南宗画家系列，因为赵孟𫖯曾经在蒙古统治时期出仕，在士人看来这毕竟是有失气节的。

这个任意的方案主宰和困扰中国艺术批评长达三个世纪，其内部明显的不协调也引发了无休止的混乱。我们可以忽略董其昌的偏见，在某些个案中拒绝他的分类，但是，他对南北宗的区分确实反映了两种绘画的分野：一种追求最纯粹的画院式、折衷式、精确而富于装饰性的形式，而另外一种则是自由、书法化、个性和主观的形式。同时，南北两宗的提法也是晚明文化状态的反映，在文人眼中，价值观的困惑就预示着腐朽的明王朝已接近崩溃。众多文人只是以艺为戏，他们的作品技法娴熟而精致，却不是根基于伟大的艺术传统。董其昌直斥其同时代文人画浅陋而误入歧途；他的友人，批评家李日华（1565—1635）甚至称同时代文人画令人作呕。[8] 董其昌以将山水画带回正轨为己任。王原祁（1645—1715）盛赞董其昌一扫山水画上的蛛网。

董其昌艺术哲学的核心是他相信伟大的南宗传统不仅应该复兴、保存，也需要创造性地再释，只有这样才能够延续下去。他本人的某些画作正说明了这个理念，其中，最引人注目的是作于 1617 年的《青卞隐居图》（图 9.18），来自董源



图 9.18 ↑　董其昌（1555—1636）仿董源风格《青卞隐居图》立轴，水墨纸本，高 224.5 厘米，1617 年，现藏于克利夫兰美术馆。

图 9.19 →　邵弥（1593—1642）山水册页，彩墨纸本，高 28.8 厘米，1628 年，现藏于西雅图美术馆富勒纪念收藏。

和黄公望的形式风格被翻腾扭曲的构图所掩盖——特别是在中景部分，反映了表现者对于追求纯粹形式的热情，在这一点上，我们甚至可以将他称为最早的现代派画家。因此，他的嫡系学生也不能理解他就不足为奇了。

此时，朝廷已经毫无希望地腐败下去，不再是人们忠诚拥戴的核心，也不再是具有启蒙意义的艺术赞助人。知识分子绝望退出，少数充满勇气的知识分子结成了东林党等半秘密会社，董其昌则和他们保持了松散的往来。王朝的衰败并没有终结等秩，文人学者常常分分合合。苏州、松江、南京都不过是众多艺术活动的中心之一，当时还并行不悖地存在多个画派传统。

长期以来束缚创造力的传统规范的松弛算是国家衰败的一点补偿了。当大部分艺术家还在追寻沈周和文徵明的足迹时，另外一些人则大胆创新、自由创造，尽管他们的新方向如果不算刻意保存的话，也只是传统的某些侧面的个性化再释。西雅图美术馆的邵弥扇页（图 9.19）表明他擅长多种风格，但是邵弥（1593—1642）和赵左以重回北宋山水寻求灵感为务。陈洪绶（1598—1652）





图 9.20 ↑　陈洪绶(1598—1652)仿李龙眠风格《南生鲁四乐图》手卷局部，彩墨纸本，高 31.6 厘米，1649 年，现藏于苏黎世李特伯格博物馆。

图 9.21 ↓　吴彬(1568—1626)《溪山绝尘图》立轴，淡彩墨色绢本，高 225 厘米，1615 年，现藏于高槻桥本收藏。



则讽刺性地扭曲了顾恺之传统的古代人物绘画(图 9.20)。吴彬创造出李成和范宽的古典山水的奇特变形(图 9.21)，其中流露出来的现实主义和版画风格应该受到早期耶稣会士带来的欧洲版刻画的影响。有的艺术家遵循马夏传统，甚至不惜诋毁倪瓒以维护自身传统。在这样一个纷乱、热闹的世界里，画家对风格、态度和传统中的地位的追寻，也就是对自身身份认同的追寻。因此，我们很容易发现，如董其昌一样的主流人物如何影响到最独立的画家之外的所有人，扫除了种种障碍后，开启了新的正统之路。

肖像画

与西方不同，中国没有肖像画传统。人物画中的大师们，如顾恺之、阎立本和李龙眠都绘制人物，但从不写生。在这些人物画中，象征意义重于



图 9.22　永乐皇帝（1403—1424 年在位）画像立轴，彩墨绢本，高 220 厘米，现藏于台北故宫博物院。

形式准确。在任何情况之下，艺术家们都按照一整套形式和技术规范工作。即使如此，如果我们仔细阅读的话，会发现正式或非正式的画像常常暗示出画像主人的众多隐匿的侧面。阎立本绘制的已去世多年的陈宣帝肖像（图 6.18）就显示出这位君主的优柔寡断。图 9.22 是永乐皇帝的正式肖像，尽管僵硬呆板，但仍然充分表达了强势、睿智而坦荡的男性形象。而伟大收藏家项元汴的孙子项圣谟（1597—1658）的自画像则展示了一个饱经沧桑，晚年仍保有豁达的人生观的人物形象。[9]

即使是表现孝道的符号，祖先像的现实主义风格仍然让人叹为观止，尽管我们并不清楚他们是否如同现实生活中的人物一样。这些肖像的绘制，就像警方绘制的嫌疑犯图像一样，是职业画家通过向近亲了解逝者的眉眼特征而组合起

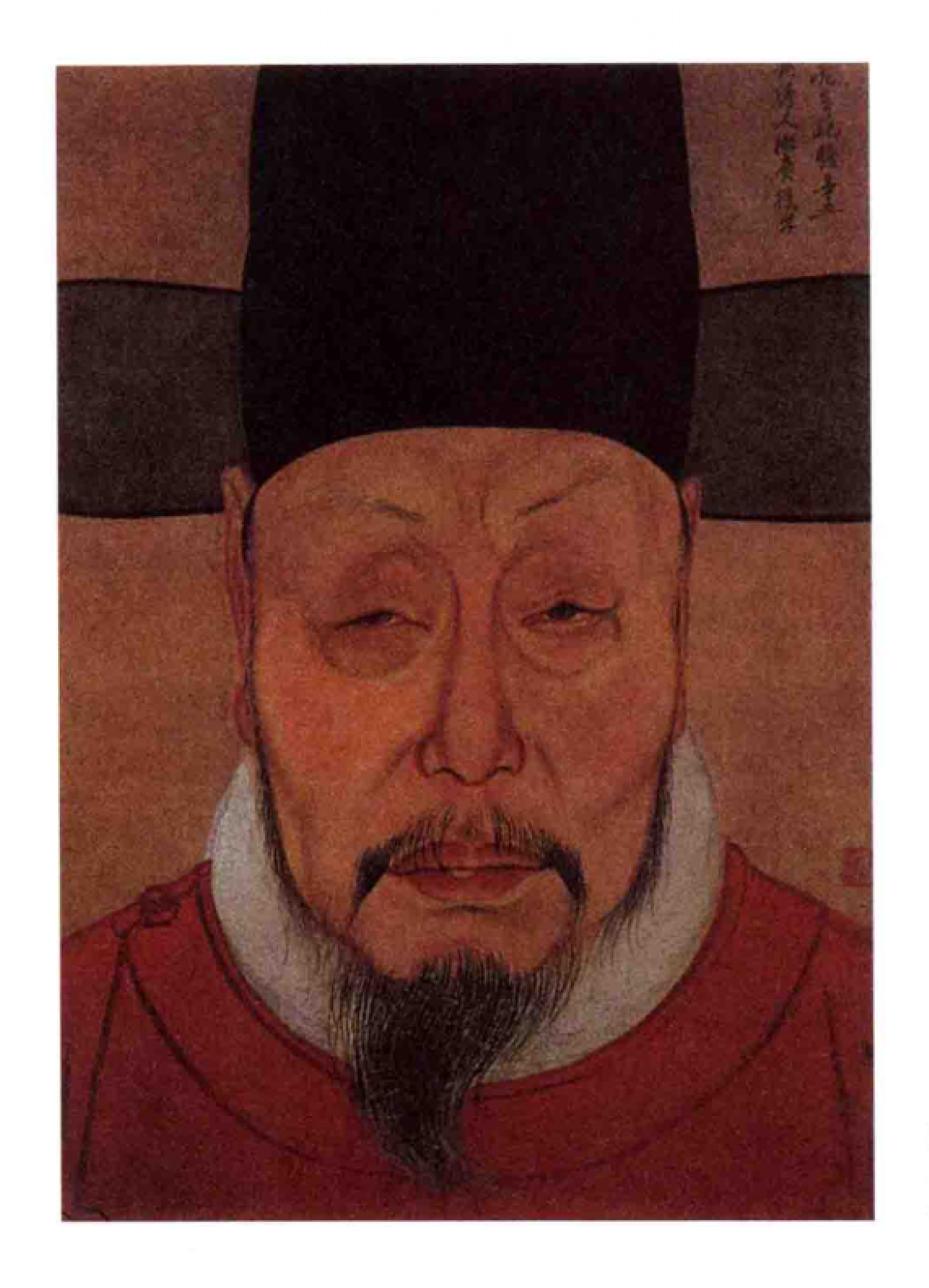


图 9.23 浙江士人画像，扇页，彩墨纸本，高 40.3 厘米，现藏于南京博物院。

来的。肖像画悬挂于宗祠之中，暗示祖宗之灵飘悬在子孙头顶之上，指引他们命运的方向。肖像越真实，则法力越强。

从明代开始，至少在某些保存至今的画像中，显示出面部绘制上的显著变化。某些面部特征通过细微的线条构成的阴影予以表现。17 世纪早期，在曾鲸（1564—1647）及其门徒的作品中使用了描绘面部特征的阴影。这种类型的绘画还包括一组由匿名画家完成，栩栩如生的晚明时期浙江知识分子肖像（图 9.23），所有形象都绘制在纸上，应当为写生作品，也许这只是在丝绸之上绘制正式肖像之前的草稿，与同时期人对曾鲸绘制面部特征的描述如出一辙，“盼睐嚬笑，咄咄逼真”。[10] 它们所表现的西式风格显然暗示，由利玛窦和他的耶稣会士同僚带来的绘画和版刻艺术已经在 17 世纪早期迅速地流传于职业画家之中。

雕刻

直到晚近的时期，明代绘画才被西方欣赏。对于很多人而言，明代艺术指的不是绘画，而是装饰艺术。在讨论装饰艺术之前，我必须提到雕刻。随着宋元时期佛教逐渐失去对中国人的思维和心理的控制，佛教雕塑衰败下来。在明代的复兴之中，雕塑已经丧失了精神内容，而只能通过活力予以弥补，这种活力在南京和北京城外明代帝陵前神道两侧的武士、官员、动物等形象上得到充分的表现（图 9.24）。宋代已经出现铁铸大型人物，作为更为昂贵的青铜像的替代。这些人物像的最精致者具有一种简洁而紧凑的美感，使其看起来极具震撼力。而陶瓷雕塑的自由度更大，那些被放置在宫殿和庙宇的黄、蓝、绿瓦之上的人物形象平添了一丝欢愉而壮观的气氛。带有“马家造”款，年代为 1523 年的青绿琉璃门神就是明代试图复兴和转换唐代艺术形式的最好的典范（图 9.25）。尽管这些屋檐上的装饰形象常常只有两种颜色，但它们仍然被称为“三彩器”。

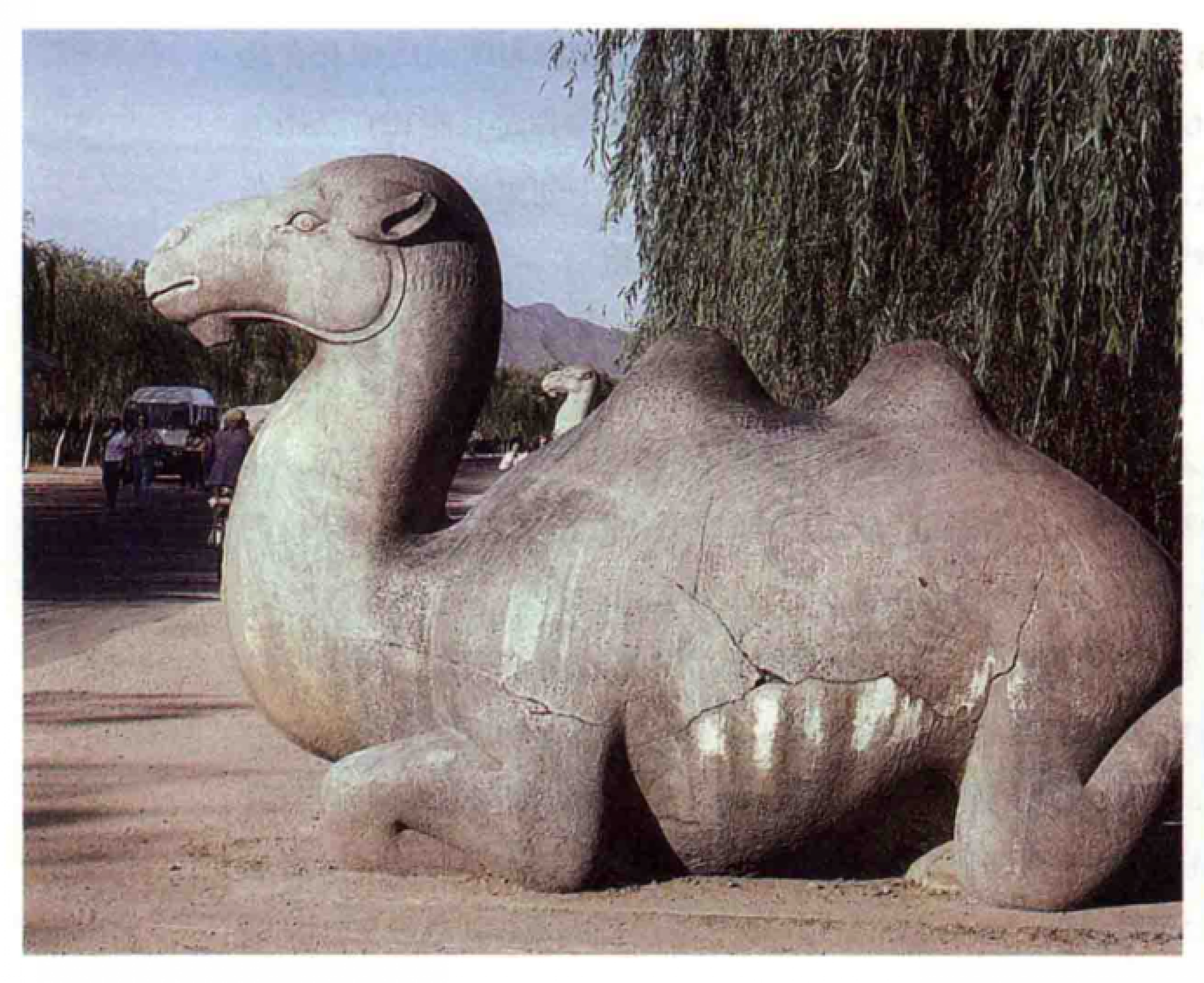


图 9.24 ← 明十三陵神道石骆驼，15 世纪。



图 9.25 ↓ “马家造”陶质彩釉屋脊神像，高 83.8 厘米，1523 年铭，现藏于多伦多皇家安大略博物馆。



图 9.26 ← 凤凰牡丹缂丝，16、17 世纪，现藏于伦敦维多利亚与阿尔伯特博物馆。

图 9.27 → 云锦龙袍，长 139.8 厘米，清代，现藏于伦敦维多利亚与阿尔伯特博物馆。

图 9.28 ↘ 刺绣补子，高 27 厘米，清代，现藏于伦敦维多利亚与阿尔伯特博物馆。

织物

明代早期装饰艺术以统一制式为特征。明太祖急于宣称明朝的辉煌和合法性，对于正确的礼仪制度极其关心，工部之下的织造府受命拟定官服和宫廷用器的标准纹样。因此，典型的明代早期华丽的龙纹可能见于朝服、漆器、景泰蓝和青花瓷中。[11] 自然而然地，富裕阶层竭力模仿宫廷风格。

宋代纺织工业已经在缂丝技术上取得了伟大成就。缂丝是一种在丝绸上以针为杼的织绣技术（图 9.26）。首先可能由中亚粟特人发明，后经过维吾尔人改进，11 世纪早期传入中国。"缂丝"或译作"刻丝"，指当将丝绸对着光亮时，相邻两块颜色之间的垂直间隔，另外也有人提出缂丝当是波斯文"gazz"或阿拉伯文"khazz"的音译，指丝和丝绸品。

在 1125—1127 年战乱之后，缂丝技术被带到了杭州的南宋朝廷。南宋一位史家记录，缂丝主要用于宫廷之中镶裱绘画和书籍，也用于朝服和装饰织物。而最令人惊奇的是，缂丝技术能够将书画转化为纺织技术。如果我们将其与最精致的葛伯林（gobelin）挂毯进行比较的话，就知道缂丝技术的精致了。葛伯林挂毯每厘米有 12 根经线，22 根纬线，而宋代缂丝则有 24 根经线和 116 根





纬线。元代，通往中亚的商路建立起来，缂丝产品由此大量向欧洲出口，用于大教堂的袍服装饰之中，见于但泽（Danzig）、维也纳、佩鲁贾（Perugia）和雷根斯堡（Regensburg），甚至远在埃及也能发现精美的样品。明代开国皇帝——勤俭的洪武皇帝反对奢靡，禁止缂丝的生产，但不久，在宣德时期就予以恢复了。

宋代缂丝很少保留至今，但是我们可以从明代的朝服上了解纺织技术的辉煌。明代朝服包括用于皇家祭祀场合的礼服，其上装饰有十二章（可以追溯到周代早期《尚书》的十二种神圣符号）。所谓蟒袍也可以反映这种技术：蟒袍指朝臣和官员所穿的半正式长袍，长袍上刺绣了若干纹样，其中最主要和最显著的是龙纹（图 9.27）。如果我们根据现存的图像予以判断的话，三爪之龙在唐代的袍服中就已经是主要图案，并由此发展到元代，演化成为完整的制度。14 世纪开始出现的严格的等级制度，规定四爪蟒袍可以为官员和士绅所用，而五爪蟒袍则严格限制于皇帝和皇子之中。明代皇帝穿着装饰有龙和十二章的袍服。蟒袍到清代变得极为流行。而 1759 年的规定至少在理论上限定了只有皇帝本人才可以用十二章图案。

明清官服另有装饰性补子（图 9.28），即标明等级的方布，早在元代就已经开始使用。在 1391 年的礼制规定中首次被指定用于官服。明代的补子宽且只有一片，主要以缂丝技术制成。而清代的补子更青睐刺绣，前后


图 9.29　剔犀茶托，高 6 厘米，13 世纪，现藏于伦敦大英博物馆。


图 9.30　多色云龙海波纹漆盘，长 32.2 厘米，1589 年铭，现藏于台北故宫博物院。

成对使用，而前面一块由于中开对襟而分成两片。官方规定，鸟类图案象征文学和优雅，用于文官，而动物图案象征勇猛和勇气，用于武职。图案等级森严，从只用于公侯的麒麟到用于高级文职官员的白鹤和锦雉，以至用于五到九品文官的白雉。武职官员也有对等的动物图案。这些纺织和刺绣的袍服随着 1912 年清朝的覆亡而消失，但我们今天仍然能在传统戏剧舞台上看到其光彩华丽的形象。

漆器

早在战国时期和汉代，漆器就已经发展成为高度发达的工艺技术。当时，装饰仅限于在地纹颜色基础之上绘画，或者将表层颜色凿去，露出底层颜色。唐代工匠开始试验多层涂漆及螺钿技术。

保存至今的宋代漆器形态简单，颜色多为深红、黄褐或黑色，而且年代最早的以繁缛的花草和图像高浮雕装饰的漆器仅有元代年款，但这种技术应该始见于宋。宋代发明，元代大为流行的另一项技术在日本被称为“剔犀”，即在漆器表面凿刻 V 型槽的卷云纹样，以暴露表面之下、色彩对比鲜明的各个漆层。图 9.29 中露出黑、红、黄漆层的 13 世纪的茶托就是剔犀的最好典范。

典型的明代漆器是在红漆之上雕刻花草和图像设计，称为“剔红”：或为全浮雕，或为去除黑地，只保留浅浮雕纹样。明代漆器中可以辨认出两种显著的风格：一种边缘锋利，而另一种则比较圆润。图 9.30 的多色茶盘就反映了 17 世纪的精致和细腻的风格。明代早期的几位漆器大师在不同史籍中都有所记载。然

而，漆器工艺毕竟容易模仿，很多带有15世纪纪年或带有明代年号的漆器很有可能是晚期中国或日本的仿制品。事实上，到15世纪，日本的漆器工业水平已经相当精湛，不少中国工匠甚至远渡日本学习漆器工艺。

景泰蓝

明清时代的中国存在两种珐琅：以金属小格分离色料的景泰蓝和画珐琅。景泰蓝最早在1388年刊印的收藏家和鉴赏家曹昭的《格古要论》中被认定为大食器物。尽管元代末年北京的喇嘛庙中的宗教活动可能使用了景泰蓝器具，但迄今为止没有任何确证可以将中国景泰蓝工艺前提至14世纪。[12]

景泰蓝工艺具有丰富又生动的颜色效果，到明代终于形成独立的艺术类别，最早的可以准确断年的器物上有宣德年款，表明输入的技术已臻完善。景泰蓝器包括造型古朴的香炉（图9.31）、盘、盒、鸟兽形状以及文房用具。明代早期景泰蓝掐丝技术尚不完美，因此表面略显粗糙，但是纹样设计大胆、强健且



图9.31 景泰蓝香炉，直径19厘米，16世纪早期，现藏于华盛顿史密森学会弗利尔美术馆。

变化无穷。不幸的是，随着技术不断提升，图样质量却下降了。到乾隆时期，我们发现技术上近于完备，但景泰蓝已经蜕变成为毫无生气的机械产品（图 9.32）。一成不变的形状和纹样一直沿用到 19 世纪，今天，同样设计的重新出现意味深长地见证了共和国时期传统工艺的复兴。

17 世纪早期，耶稣会士介绍陈忠信（Jean-Baptiste Graveneau）前往北京培训中国工匠，画珐琅才在中国大行其道。在整个清代，画珐琅技术用于瓷器、金属器甚至玻璃器的装饰，西方收藏家珍爱的鼻烟壶就是最好的证明。

瓷器

瓷器收藏者都认同，结合了绘画自由的陶瓷工艺在宣德青花上已经达到精致的顶峰。青花瓷器的形态包括盘、高足杯、罐和扁壶，早期青花表面充斥了花草、波浪、藤蔓和交错纹饰，但最终让位于白底蓝色荷花、藤叶和菊花纹饰。图 9.33 的青花瓷瓶可见宫廷花卉画对瓷器装饰的影响。



图 9.32　景泰蓝凤形尊，直径 19 厘米，16 世纪早期，现藏于华盛顿史密森学会弗利尔美术馆。

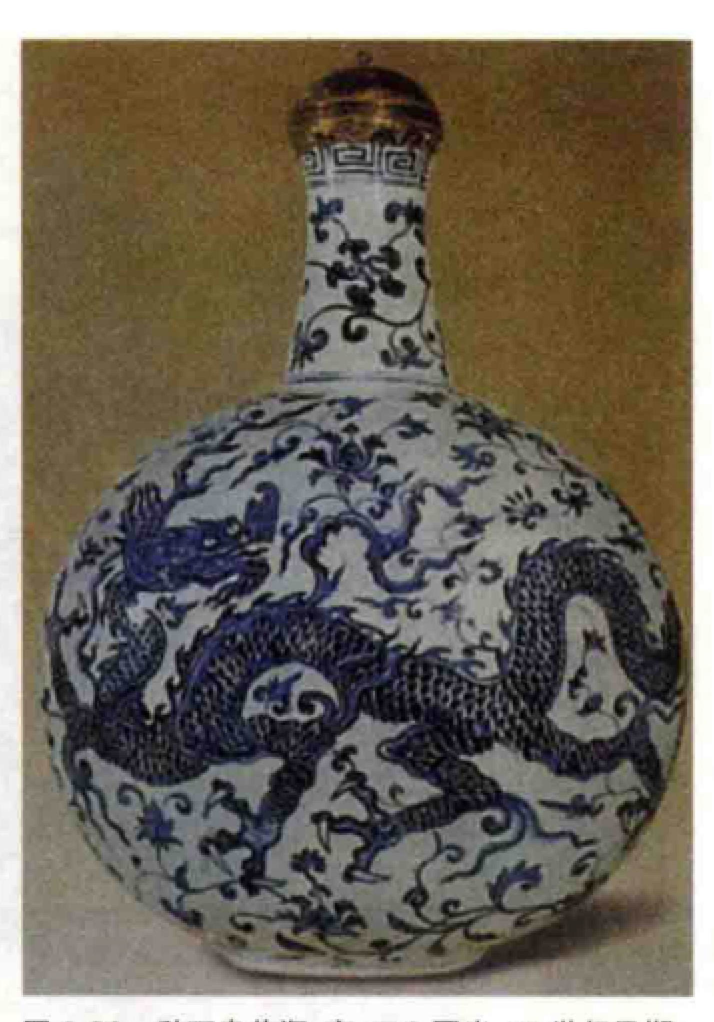


图 9.33　釉下青花瓶，高 47.6 厘米，15 世纪早期，现藏于北京故宫博物院。



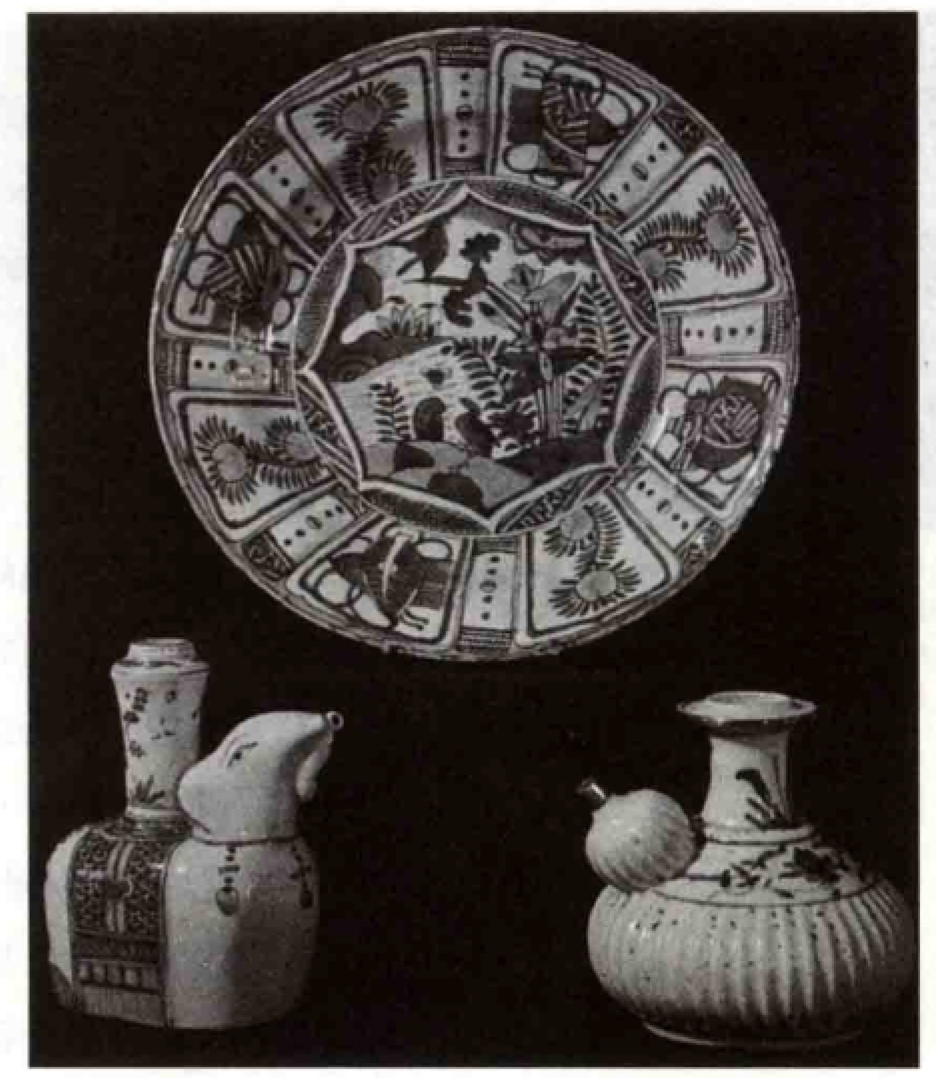


图 9.34 ↑　釉下彩宫碗，明代成化时期（1465—1487），现藏于伦敦戴维德基金会。

图 9.35 →　克拉克瓷盘和两件军持，釉下彩外销瓷，晚明时期，原属于新加坡大学艺术馆。

每个时期的青花瓷都各有特征，鉴定家们因此可以准确区分开来。宣德风格可能延续到成化时期，但当时也出现了称为“宫碗”的新器形（图 9.34），这是一种更精致、纹样风格更飘逸的新风格，18 世纪的陶瓷艺人们往往热衷于仿制。正德年间（1506—1521），阿拉伯国家对瓷器的需求大增，因而出现所谓“穆罕默德瓷”，主要包括笔架、灯、盒和其他书写工具，这批瓷器的装饰之中夹杂了波斯文或阿拉伯文。嘉靖（1522—1566）和万历（1573—1620）年间的瓷器由传统的花草纹样一变而成更自然的场景，尤其在嘉靖朝，宫廷的道家倾向导致诸如松树、神仙、白鹤和梅花鹿等主题尤其受欢迎。

万历时代的宫廷瓷与嘉靖时期的宫廷瓷极其接近，但这个时期质量上出现总体的下降，这可能是大量生产和严格遵循宫廷需求的结果。明代最后一百年间，青花瓷中最让人愉悦、也最充满活力的类型主要是各地民窑的产品。它包括两个主要类别，用于国内日常用途的瓷器和那些形态更粗糙、出口东南亚国家的瓷器。1600 年之后，一种特别的、轻薄易碎的万历外销青花瓷（图 9.35）到达欧洲，因为它们是由两艘葡萄牙商船从荷兰运来的，这种瓷器被称为“克拉克瓷”（Kraak）。这批瓷器出现在荷兰市场上时引起轰动，随后迅速被代尔夫特和



图 9.36 宝石红釉僧帽壶，明代宣德时期（1426—1435），底部镌刻乾隆时代 1775 年铭文，现藏于台北故宫博物院。

洛斯托夫特（Lowestoft）的陶瓷工人模仿。尽管欧洲陶瓷工人极其尽力，但是，直到 1709 年，德累斯顿的陶瓷工人波特格尔（Johann Bottger）才成功地制造出真正的瓷器，这比成熟状态的瓷器在中国的出现要晚将近上千年。

景德镇瓷器

到 15 世纪中期，景德镇已经成为中国最重要的陶瓷中心。景德镇位于鄱阳湖畔，其产品可以通过鄱阳湖和长江抵达南京，经大运河转运到北京。景德镇附近的麻仓山上有无穷无尽的胎土资源，而在河对面的湖田则可以发现生产陶瓷所需要的另外一种基本成分，即瓷土，或被称为“白坯子”。宋元时期，景德镇已经生产几乎纯白的青白瓷和枢府瓷。到洪武时期，景德镇可能成为官窑窑址。然而，景德镇出产的最漂亮的瓷器是在永乐时期生产的，大多或刻或画白色条带，然后挂釉烧制，这种技术被准确地称为“暗花”，因为如果不将器物对光照射，几乎很难发现纹饰。从技术角度讲，白釉瓷可能是最成熟的，但是它缺乏明代瓷器的光泽感和温润感。某些永乐时期的瓷碗瓷胎非常之薄，以至于看起来像是完全由瓷釉构成，也就是所谓的“脱胎瓷”。永乐和宣德时期，景德镇出产的最精美的单色瓷（图 9.36）是“宝石红”盘、高柄杯、罐和碗，或者是黄釉或蓝釉下装饰龙纹的瓷器。永乐瓷是最先在底部出现年号的瓷器。

德化窑

尽管景德镇是明代生产单色瓷器最大的窑口，但决非惟一。早在宋代建立之初，福建德化就生产一种白瓷，事实上，福建瓷器构成了对景德镇瓷器的竞争。德化窑从来不带年款，因此，要准确断年极其困难。其产品质量参差不齐，从最精美的到近百年来生产的、品质较次的、有金属



图 9.37 德化窑白瓷观音像，高 22 厘米，清代早期，现藏于萨塞克斯大学巴洛收藏。



图 9.38 三彩法华器，高 30.7 厘米，明代，现藏于伦敦大英博物馆。

般感觉的瓷器，一应俱全。最精美的瓷器带有一种有光泽而温润的釉彩，当釉层稍厚时，瓷器呈现为浅褐色。德化窑除了生产容器、盒以及诸如香炉或其他铜器类型的礼器之外，还用模制方法生产白瓷人物像。一个生动的例子就是巴洛收藏（Barlow Collection）中的观音像（图 9.37）。这尊观音像的身体的微妙转动和水瓶中的流水显示出当时的瓷器生产深受同时期人物绘画线条韵律的影响。17 世纪以后，德化窑瓷器在厦门装厢运往欧洲。在欧洲，德化窑被称为"中国白瓷"，极受欢迎且多被模仿。

珐琅瓷

明代瓷器的强健风格在所谓的法华器中表现更为典型。这种器类的具体渊源目前尚不清楚。但我们可以推测，它可能出产于河南钧州一带，当地瓷窑直到 16 世纪仍在烧造瓷器。景德镇也可能生产这种瓷器，并且质量可能更好。法华器颜色以绿松石色、深蓝和茄子紫为主（图 9.38），多施加在器物表面的植物纹饰上，并且通过一些突起的隔梁分隔开来。隔梁的效果与明代景泰蓝上的隔梁

相似。绿松石色釉常常单独使用，戴维德基金会一件肩部刻有“内府”两字的大花瓶就是此类瓷器的典范。尽管花瓶的形状与钧窑早期瓷器接近，器型也包括瓶、罐、花瓶和球形碗，然而无论是器型所显示的强健、釉色的浓重还是色彩的丰富，都反映出明代艺术跟唐代风格更接近，而不同于宋代。

另外一类重要的瓷器是釉下蓝彩和釉上多彩的结合，釉上彩绘后往往在低温下覆烧。宣德和嘉靖时期，这种瓷器被称为“斗彩”。纹饰主要包括藤、叶、花枝，颇具品位，微妙地与白地维持了平衡（图 9.39）。万历时期，当时称为“五彩”的法华器看起来更强健也更有生气，从而成为一种极受欢迎的艺术形式。

外销瓷

除了珐琅瓷之外，16 世纪还有一种描绘生活场景的红黄彩瓷器。这种瓷器与五彩瓷相对应，主要是在中国南方生产，用于出口的，传统上称为“汕头瓷”，但这个术语并不准确，因为在汕头迄今未发现任何瓷窑。但是，这种粗糙而充满活力的瓷器，以及青花和五彩（图 9.40），都在潮州上游一带，甚至远至福建石马有所发现。在泉州，最近也发现了一个用于生产出口的青花瓷的瓷窑，而汕头则有可能是主要的出口港口之一。

早在宋元时期，南海地区的中国海外贸易就已非常繁盛。明代早期瓷器，包括青瓷、景德镇白瓷、磁州瓷、青白瓷和德化瓷，以及各种各样新近发现于广西等地的瓷器，在海外都有广泛而大量的分布，从菲律宾到东非都可见到。外销瓷中最引人入胜的是军持（kendi），常用于给老人或者小孩喂水，给病人喂

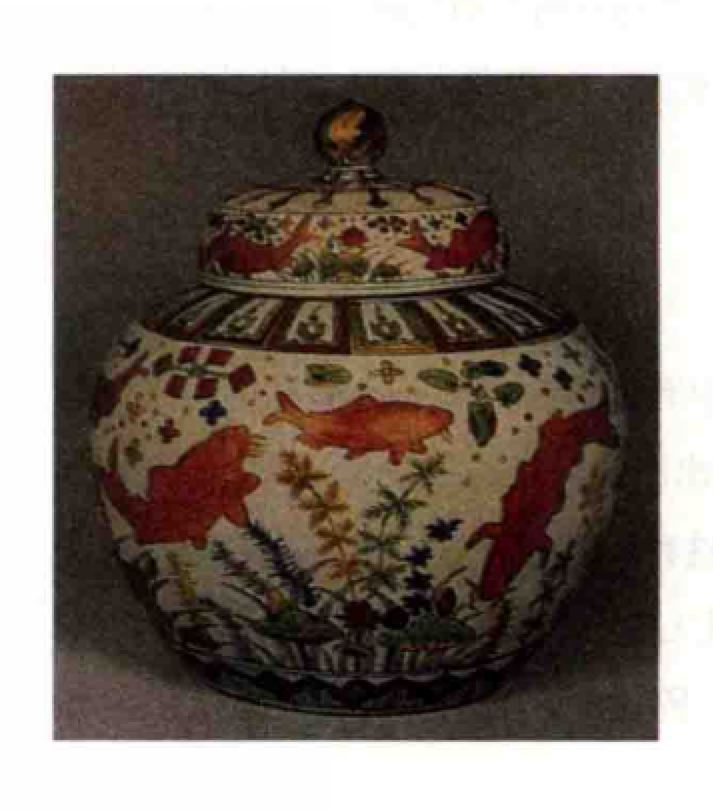


图 9.39 ← 釉下红彩鱼纹罐，高 41.7 厘米，明代嘉靖时期（1522—1566），现藏于北京中国国家博物馆。

图 9.40 ↗ 汕头窑釉下五彩盘，晚明，现藏于魏德文收藏。



药，也可能用于礼制活动。图 9.35 的克拉克瓷盘下就是两件出自爪哇和马来西亚的军持。

这些外销瓷对于东南亚一带的陶瓷工业具有深刻的影响，不仅日本成功地仿造了被称为“伊万里窑”（Imari）的青花瓷，安南也有不俗仿造，泰国宋加洛（Sawankalok）的瓷窑生产一种极具本土特色的青花瓷，但由于缺乏钴料而不甚成功。在明代末年之前，中国也通过 1602 年建于雅加达的荷兰“工厂”，按照欧洲订单生产瓷器。这种贸易对中国和欧洲的交往影响深远，我们将在第十章详细讨论。

第十章

清代艺术

明代最终也被中国历史上出现过的不可避免的衰败法则拖垮：腐败和朝廷之中的宦官专权导致管理的崩溃，地方上暴动频出，北方边境上的敌人耐心地等待时机。1616 年，女真在松花江畔建国。1625 年，努尔哈赤定都沈阳。1636 年，改国号为“清”，与“明”相对应。1644 年，吴三桂请求清兵帮助驱赶暴动领袖李自成，清迅速接受请求，将李自成驱逐出北京。当吴三桂追逐李自成残部到西南一带时，清已占据京城，宣告清王朝的建立。始料不及的胜利使清军全面暴露在汉人的眼光之下，但吴三桂直到 10 年之后才试图动摇清人的统治，然而，一切都已为时过晚。吴三桂及其继承人控制了南部中国长达 40 年的时间，1681 年清攻陷昆明，才正式占领了中国全境。长时期内战的结果是南北之间的敌视关系：北京变得益发遥远，而南方则变得充满了动荡和独立的倾向。

然而，如果说满人是野蛮而具有破坏性的，却有失公允。事实上恰好相反，他们对中国文化无比崇敬，对中国官僚体系也倚重颇深。但是就像在蒙古统治时期一样，中国知识分子的独立精神保留得越多，就存在越多对统治的潜在威胁。满人对知识分子的信任并没有扩展到对 18 世纪出现的新思维的理解。他们依附于儒家最保守、正统的形式，比汉人更像汉人，反对深谋远虑的知识分子提出的任何改革意见。对不可避免的变化的僵硬拒绝最终导致了清王朝的解体。然而，在王朝的前一个半世纪中，中国沐浴在复兴的王权和由此带来的繁荣之中，这大多归功于清人入关后第二代皇帝康熙（1662—1722 年在位，图 10.1），他统一了中国并重建了亚洲的帝国全景。

从 17 世纪到 18 世纪早期，欧洲对中国无比崇敬。对中国政府的治御之术的景仰之情充斥于启蒙运动的著述。中国艺术至少导致了两次中国化运动的出



图 10.1　康熙（1662—1722 年在位）画像，彩墨绢本，现藏于北京故宫博物院。

现，前者出现在 17 世纪，后者出现在 18 世纪。在这个时期，中国对欧洲的思想、艺术和物质生活的影响远超过反向的影响。

西方的影响仅限于朝廷，当利玛窦 1601 年抵达中国时，皇帝和他周围的官员和博学之士已经开始密切接触西方艺术和学术。但除了汤若望（Adam Schall, 1591—1666）的历法改制和南怀仁（Ferdinand Verbiest，1623—1688）的火炮技术，耶稣会士带来的其他艺术和技术不过被士人视为奇技淫巧而已。在绘画上却稍有不同，尽管文人常常轻视欧洲艺术，某些宫廷画家却极力模仿西方阴影和透视，以获取更好的现实主义表现。

清代最具特色的文化成就和明代一样，不是创造而是综合与分析。事实上，在编辑《古今图书集成》和《四库全书》这样的大型类书上，清代学者远远超出了明代的前辈。清代学者编辑《四库全书》，并非出于学术的兴趣，而是出于寻找质疑满人法统地位的书籍的目的。尽管如此，巨大的编辑工作使众多不知名的文献和学者的研究成果保存下来。因为这是一个古风时代，人们具有前所未有的复古倾向，埋头于经典之中，涉足考古活动，形成规模巨大的图书、手稿、绘画、瓷器和古铜器收藏。其中最著名的书画收藏家是我们已经提到的梁清标和盐商安仪周（1683—1740），他们的主要收藏后来都被乾隆皇帝获得。

乾隆对艺术抱有执着的兴趣，在他的手中，帝室收藏在规模和重要性上都有显著成长，自徽宗以来无人可敌。[1] 然而，他的品位却往往不及他的兴趣。他常常抑制不住在最著名的书画收藏上题写毫无品位的诗句，盖上巨大的印章。1785 年，乾隆皇帝的退位标志着清朝极盛时期的结束。

欧洲列强势力的侵略扩张，伴随着帝室衰败，欧洲人对中国的观念由以前

的崇敬转变成仇恨，对禁锢颇多的贸易不再具有耐心。我们不再详细讨论 19 世纪的历史，令人耻辱的鸦片战争、太平天国的失败，以及 1900 年之后的社会动荡。无论在政治上还是艺术上，这都不是一个伟大的时代。只有少数知识分子保持了一定的独立精神。受教育的阶层对满族统治的敌视态度越来越强烈。

建筑

总体而言，清代建筑是对明代风格温顺而保守的延续（图 10.2），除了一处显著的例外。康熙皇帝模仿汉代和南朝梁时期帝王的狩猎场所，在北京城西北建造了规模宏大的夏宫。雍正时期扩建并命名为圆明园。乾隆时期继续增建，在众多园林之中添加了一系列由意大利耶稣会士和宫廷画家郎世宁（Giuseppe Castiglione，1688—1766）设计，对 18 世纪意大利洛可可风格进行汉化改造形成的楼榭（图 10.3）。造型奇特的建筑前面有喷泉和流水设计，这是由熟悉凡尔赛和圣克劳德宫喷泉的法国耶稣会士蒋友仁（Benoist Michael，1715—1774）设计的。甚至



图 10.2　北京紫禁城，自午门由南向北看太和门，可见太和殿一角，明清建筑，Hedda Morrison 拍摄。

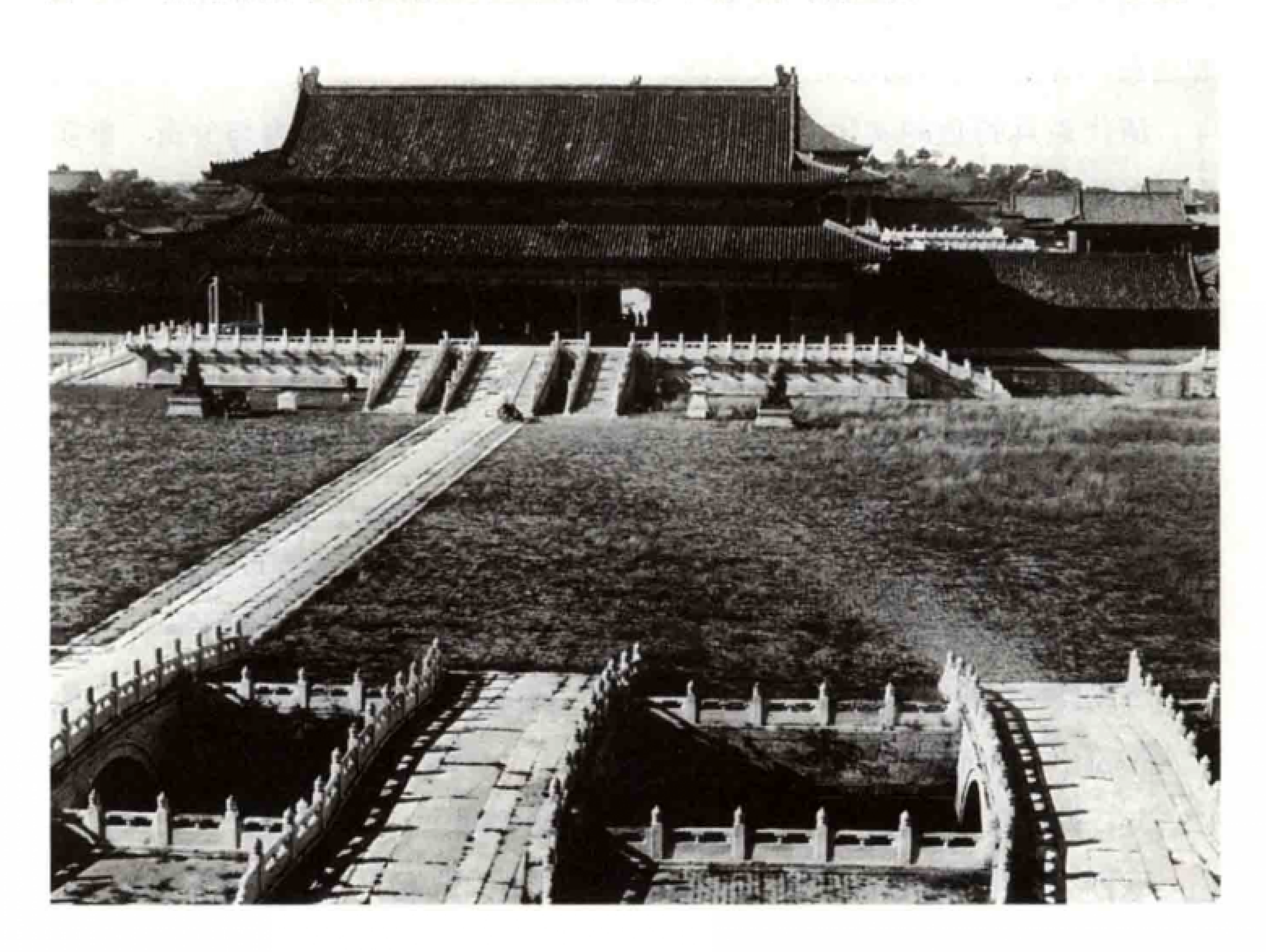
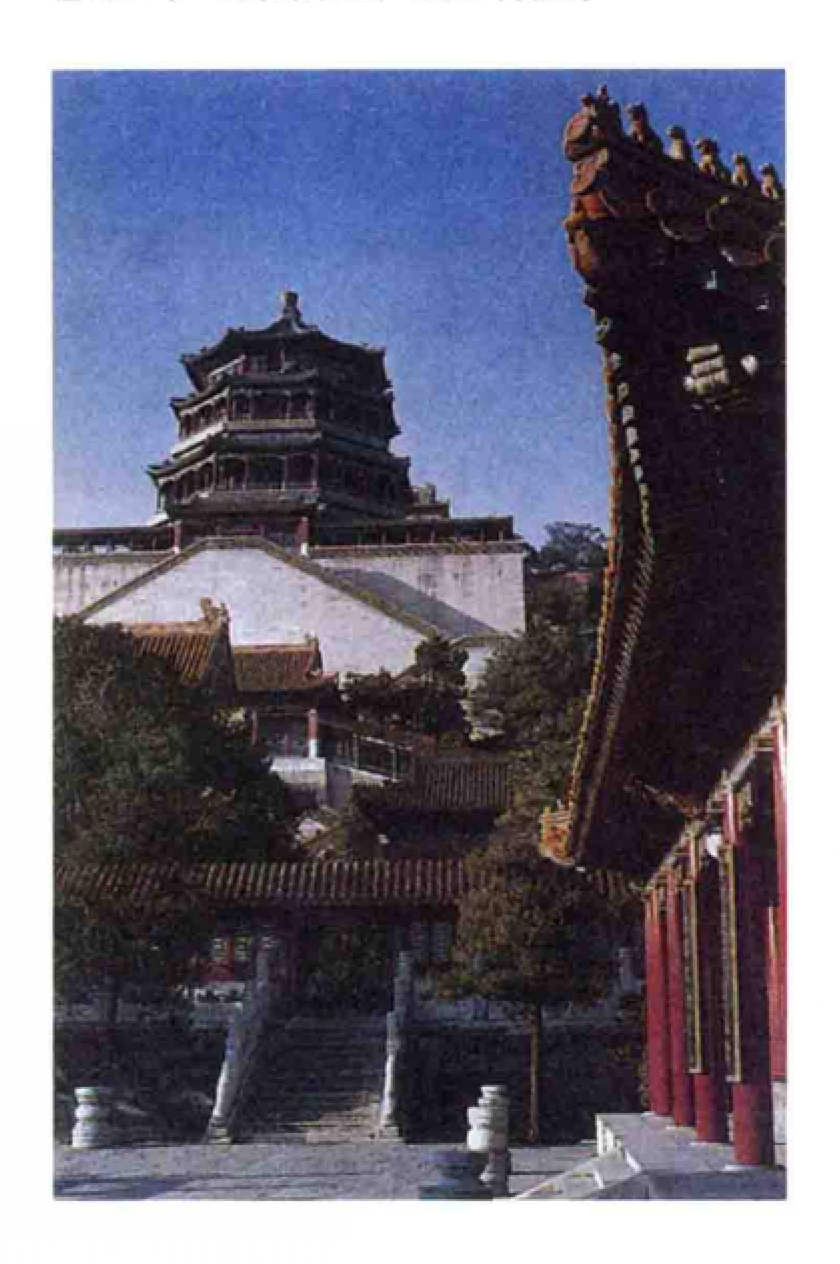




图 10.3 ↑ 北京圆明园方外观遗迹，郎世宁设计，清代，作者自摄。

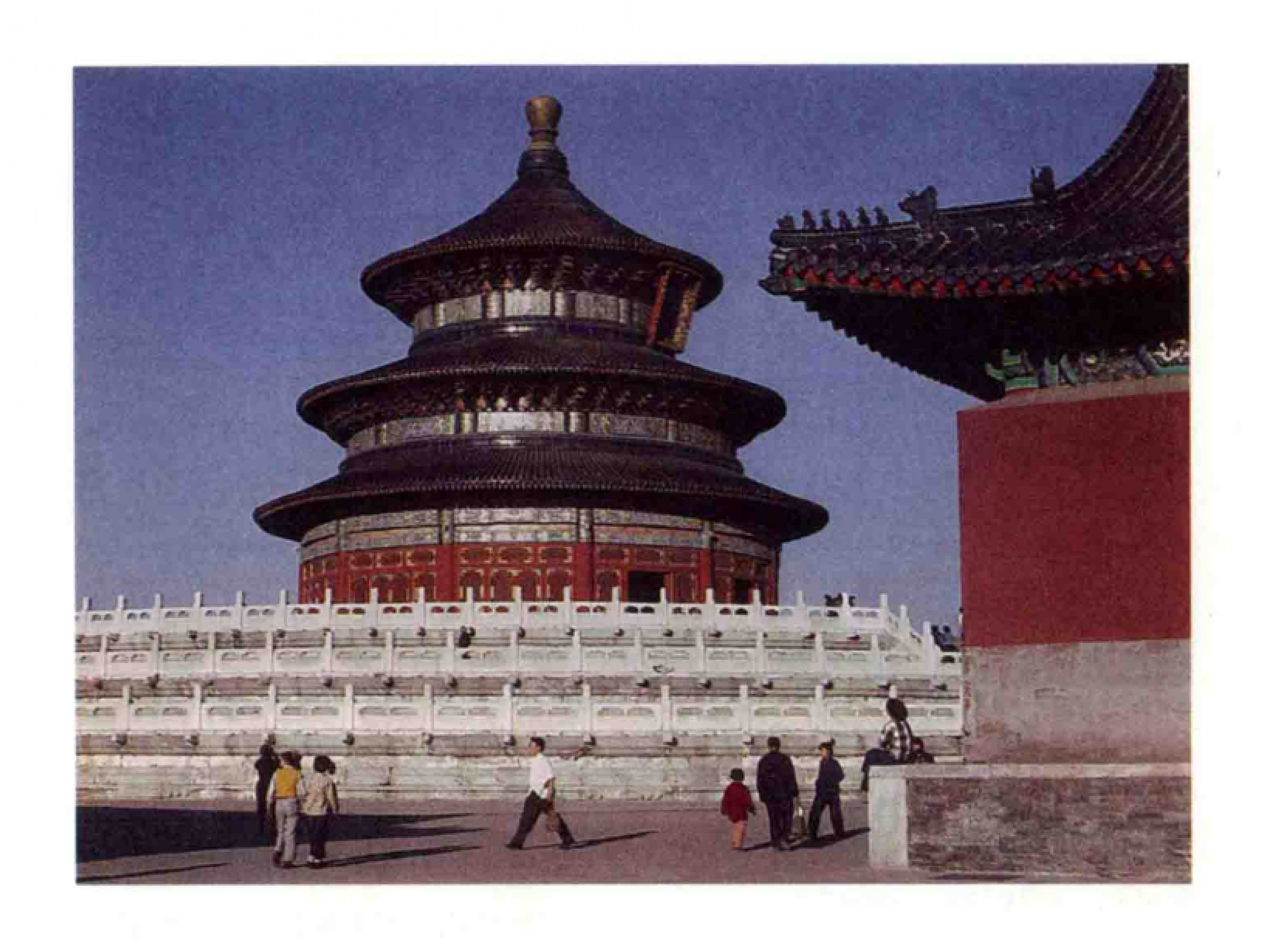
图 10.4 ↓ 北京颐和园，1888 年完工。



包括家具在内的每一个细节都是特别设计的，大多摹仿法国版画上的家居样式，墙上悬挂了法国宫廷于 1767 年特地馈赠的镜子和葛伯林挂毯，总体效果看起来极其怪异。

圆明园的鼎盛时期非常短暂。到 18 世纪晚期，喷泉早已不再能正常工作。乾隆的继承者对圆明园丝毫不感兴趣，当英法联军摧毁这座西洋风格的建筑并大肆掠夺的时候，圆明园实际上已经失修多年了。对于圆明园的原貌，我们可以从郎世宁的中国助手于 1786 年制作的版画中看出一丝端倪。

清代的最后一个伟大成就可能是颐和园（图 10.4），慈禧挪用海军公款，建于紫禁城之西。尽管慈禧因生活奢靡而备受指责，历史却告



诉我们，如果她真的建立了一支舰队的话，可能早已在甲午海战中被日本人悉数摧毁，而颐和园却保存至今。没有那么夸张，但拥有更恒久的魅力的建筑可以以晚清礼制建筑祈年殿为代表（图 10.5）。祈年殿坐落在北京城南的天坛之中，建于 19 世纪晚期，其大理石台阶、精致的木工和深蓝色屋顶令人目炫。然而，只需惊鸿一瞥，我们就意识到其细节的贫乏，它倚重于对表面的描绘而不是精致的结构。因此，从整体效果而言，祈年殿标志了一个伟大传统的衰败，而这个传统直到 20 世纪晚期才得以复兴。

宫廷艺术的欧洲影响

在紫禁城一角，康熙特别将启祥宫作为中国和耶稣会士艺术家和工匠共同绘画、刻镂和修理钟表乐器的作坊。紫禁城的库房中至今仍然堆满了由此出品的未曾发表的画作，很多显示出西来风格的影响。[2] 宫廷画家焦秉贞在耶稣会士的指导下学习透视法，并用于著名的农业场景画《耕织图》（图 10.6）中。而其

学生冷枚以精致但过于细微的宫廷仕女图著称，人物身处花园背景之中，背景上已经显示对西方透视法的把握。当郎世宁于1715年抵达北京时，他已经是一个卓有成就的画家了。他很快就掌握了中国同行们的院派风格，并进而创造出一种糅合了中国画介质和技法及西方写实主义风格的折衷风格，其中还包括了微妙的阴影用法（图10.7）。郎世宁极受宫廷欢迎，在静物画、肖像画、长卷马图、山水画和宫廷生活场景画上都小心谨慎地签上他的中文名字。直到今天，郎世宁的画作仍然深受推崇。他有无数的学生和模仿者，他的装饰风格的写实主义

图10.5← 北京祈年殿，1545年完工，1752年和1889年重建，作者自摄。



图10.6→ 焦秉贞（18世纪早期）《耕织图》扇页，彩墨绢本，现藏于台北故宫博物院。



图10.7↓ 郎世宁《百骏图》手卷局部，彩墨绢本，高94.5厘米，1728年绘，现藏于台北故宫博物院。

特别符合宫廷中家居画的要求，因此需要大量画作装饰无法计数的房间。然而，郎世宁与在广州和香港绘制出口画作的画家一样，对这一时期中国画的主流影响甚微。[3] 宫廷画家邹一桂（1686—1772）以细致入微的花鸟画著称。就其花鸟画艺术而言，他很可能影响了郎世宁的风格，邹一桂非常推崇西方的阴影和透视法，他写道："西洋人善勾股法，故其绘画于阴阳远近不差锱黍。所画人物树屋，皆有日影，其所用颜色与笔，与中华绝异。布景由阔而狭，以三角量之。画宫室于墙壁，令人几欲走进。学者能参用一二，亦甚醒目，但笔法全无，虽工亦匠，故不入画品。"[4]

清代宫廷画家之中最有趣，也最被人忽视的是李寅、袁江等一批画家。两人在1690—1725年都在富庶的扬州以卖画为生。后来，袁江成为宫廷画家，其子袁曜也子承父业，他们将长时期受冷落的北派山水传统和诸如郭熙等北宋早期大师作品奇妙变形的晚明版本结合起来，以强有力的扭曲形态而著称。图10.8的袁江山水就体现了奇幻风格和工匠主义倾向的糅合。

文人画

文人并不像宫廷画师一样推崇欧洲绘画，他们自任为比西方艺术更珍贵的传统的守护人。固执己见的董其昌对董源、巨然风格作出了新的阐释，但是，他在清朝的追随者却缺乏天分，只会在字面上固守其复古主张。当时出现的数百位画家的画作中，明代文人画所表现出来的自由不羁的艺术已经凝固成为一种新的院派风格。对风格的把握和主题的程式化取代了对自然的直接回应。但即使众多业余画家不断重复同一主题——他们极尽优雅地绘制，而我们从这种画作中所获取的快感不是来自顿悟或者感觉的力量，而是为那种微妙的细致娴熟所触动，就像我们听不同的人在弹奏一曲众所周知、耳熟能详的钢琴奏鸣曲一样。

但如果说所有清代的绘画都是因循守旧的，则是一个极大的误解。事实上，17世纪经历了明王朝的衰败和灭亡，清军的入侵和内战以及连续的社会动荡，最终到康熙朝才重归安宁。所有的社会生活主题都在同时期的画作中得到表现。因此，这一时期成为中国艺术历史上最激动人心，也被研究最多的阶段。忠心耿耿的明遗民因为不愿在异族人的新王朝出仕而受尽折磨，有的人自杀，有的

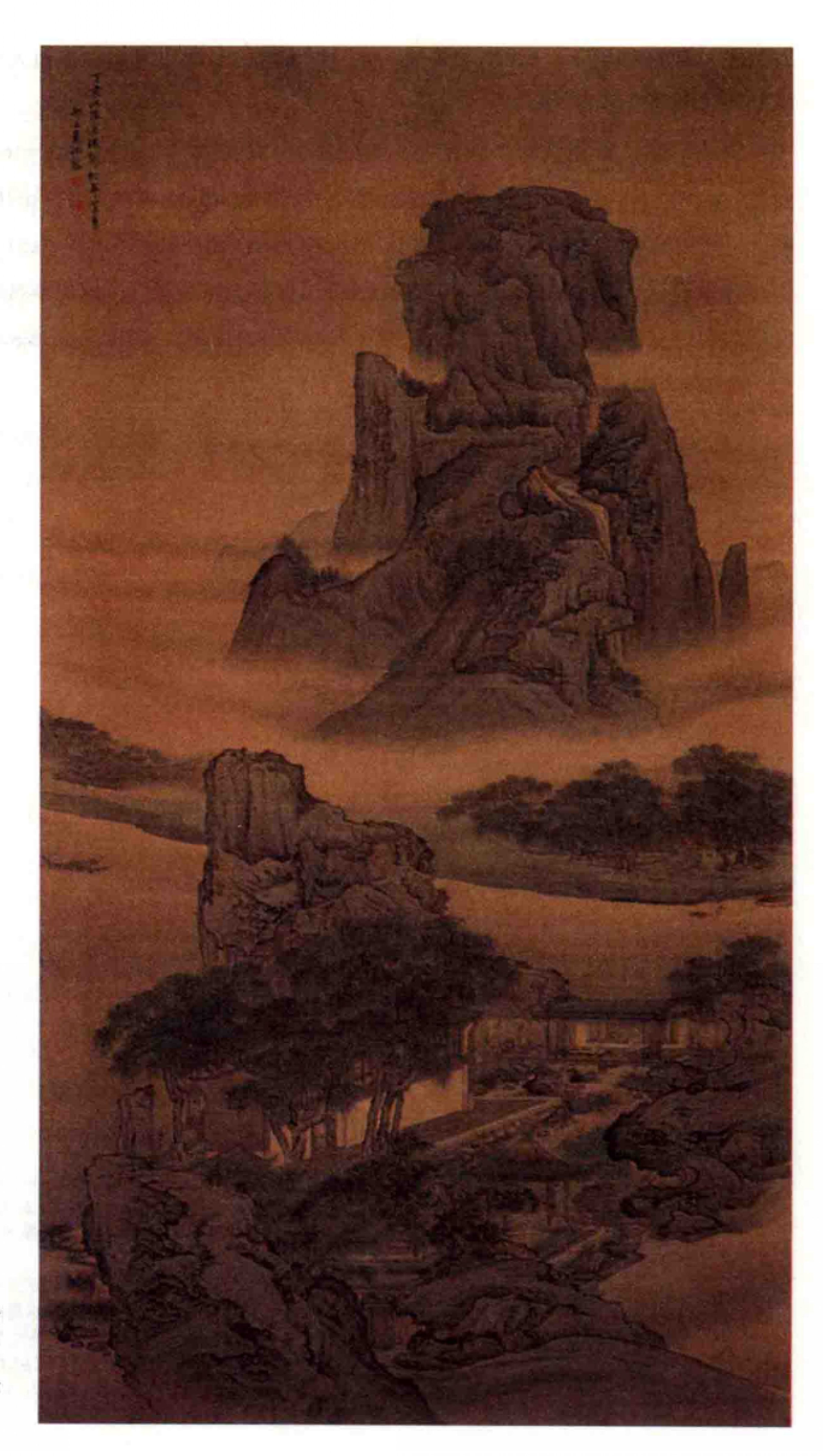


图 10.8　袁江（18 世纪早期）《山水》立轴，彩墨绢本，高 213.5 厘米，1707 年绘，现藏于旧金山亚洲美术馆布伦戴奇收藏。

人消沉，有的人行游天下，出家为僧，或离群独居，日渐边缘。但也有人在康熙朝成为忠诚而自得的官僚。

因此，遗民对危机的反应各有不同。其中，两位大师弘仁（1610—1664）和龚贤（1620—1689）之间的对比尤为强烈。[5] 安徽僧人弘仁对他所遭遇的厄运采取了超然的态度，通过空疏而干燥的山水表达了内在精神的崇高（图 10.9）。其结构看起来脆弱，但出乎意料地稳定、敏感而具有纪念性意义，流露出非常纯粹的倪瓒遗风。弘仁是徽派山水画家的创始人和最伟大的画家，徽派山水画家的灵感

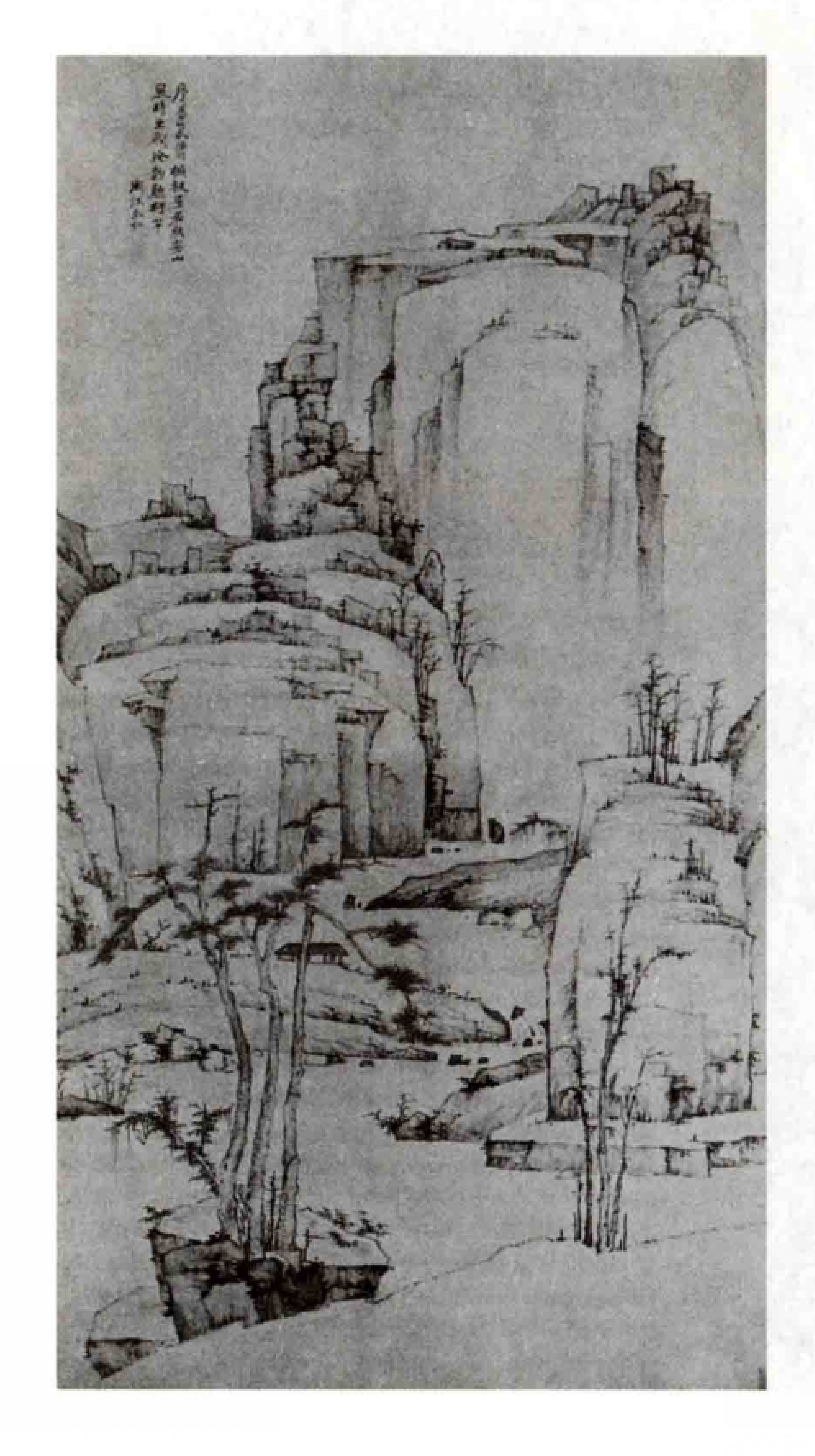


图 10.9 ← 弘仁（1610—1664）《秋来图》立轴，水墨纸本，高 122 厘米，现藏于夏威夷火奴鲁鲁美术学院。

图 10.10 ↗ 龚贤（1620—1689）《千岩万壑图》立轴，水墨纸本，高 62.3 厘米，现藏于苏黎世李特伯格博物馆德雷诺瓦茨收藏（Charles A. Drenowatz Collection），Wettstein & Kauf 拍摄。



大多来自对黄山的观察。[6] 20 世纪，黄宾虹复兴了徽派山水画（图 11.12）。

南京画家龚贤却形成鲜明的对比。在明亡之后他一直到处藏匿，深受政敌和内心焦虑的困扰。苏黎世李特伯格博物馆（Rietberg Museum）收藏的龚贤的寂寥、铁窗似的山水画呈现出一片死寂，似乎毫无活物（图 10.10），这可能是受到董其昌的表现性扭曲的影响。但是，龚贤中年时期的绘画作品都充满了象征意义，显示了目睹故国山水遭受满人蹂躏和自身无处可藏匿的绝望心情。然而，他的一生并不是像画作所表现的那样动荡不安，因为他同时也是一个著名的诗人、书法家、出版商和艺术老师，他的学生王概就是第九章中已经提及的《芥子园画传》的编辑者。龚贤晚年沉稳而不朽的山水暗示着他最终归于平静。

这些大师都极具个性，但人们常常武断地将清代早期艺术中超出弘仁和龚贤，居于主导地位的三位大师联系在一起，他们是朱耷（1626—1705）、石谿（髡残，1612—1673）和石涛（1642—1707）。朱耷晚年画作中常常自署“八大山人”，他是明代帝室的后裔，入清之后出家为僧，父亲去世之后，他变得聋哑而疯癫，经常会大声长啸或狂笑。走在街上时，他身后常常跟随着一群取笑他的儿童。1680 年前后，朱耷精神失常。他不仅对现实世界，也对他的时代的绘画艺术采取了回避的态度。他的笔法显得漫不经心而毫无顾忌，但是，就像离经叛道的禅宗画一样，笔触之中充满了笃定和自信。他的山水画用极具力量的短

笔画成（图 10.11），将董其昌对南派传统的创造性扭曲提升到了一个新的高度，足以震惊晚明大师的正统传人们。他的天赋在简笔扇面画中表现得最为淋漓尽致，怒目而视的小鸟栖息在无尽的空间之中（图 10.12），而在另外一幅画中，鱼一样的石头和石头一样的鱼都是通过寥寥几笔完成的。这是最无羁的“墨戏”。然而，八大山人的画并不是空虚的笔墨游戏，看似简单的风格实际上把握了花草、植物和生物的精华。

石涛和石谿被中国艺术史家并称为“二石”，然而没有任何证据证明他们关系密切。石谿是一位虔诚的佛教徒，终身为僧，晚年曾是一座禅院的住持，他是一位清苦而不近常人的隐士。他的山水画用干枯而短促的线条表现出一种游



图 10.11 ← 朱耷（八大山人，1626—1705）《仿董北苑山水》立轴，水墨纸本，高 180 厘米，现藏于斯德哥尔摩远东古物馆。

图 10.12 ↓ 朱耷《双鸟》扇页，水墨纸本，高 31.8 厘米，现藏于住友收藏。





图 10.13　石谿（髡残，1612—1673）《秋色山水图卷》手卷，水墨纸本，高 31.4 厘米，1666 年创作，现藏于伦敦大英博物馆。

移不定、跌跌撞撞的风格，与塞尚画作中表露出来的气息非常接近。和塞尚的作品一样，这种表现手法具有激荡人心的一面，同时又拒绝与观者的妥协，体现出画家独立的人格魅力。大英博物馆收藏的《秋色山水图卷》(图 10.13) 给观众以博大而淡泊的意境。

石涛的俗家姓名为朱若极，是明太祖的后裔。当他尚年少时，明朝即已覆亡。后来，他在庐山削发为僧，法号道济，他既不隐居，也不是一个真正的和尚。1657 年他迁居杭州，随后云游天下，与僧侣、学者、画家等行游于山水之间。他在北京逗留长达三年，与王原祁合作了《竹石图》，最终定居扬州修行。由于他没有生活来源，因而成为职业画家，但备受推崇。扬州以园林著称，当地文献记载，石涛的爱好就是“叠石”，即设计花园，他最著名的作品就是为余家设计的万石园。他的小型扇面山水画很可能就是花园设计的草图。

石涛的美学思想主要见于《画语录》，这是一部深奥甚至佶屈聱牙，无法简单予以概括的文献。与其说它是一本表述统一的美学理论的书，还不如说是一系列涉及现实、自然、人物、艺术等主题的合集。[7]“一画”的概念居于石涛思想的中心。从字面上看，“一画”既指一根线条，也指一幅绘画，但“一”有天人

合一或独一无二的意思，而“画”既可指绘画艺术又可指线条。石涛的美学思想既来源于早期宗炳和谢赫的美学理论，也受到了佛家和道家隐喻传统的影响，当然也不乏他本人的天才。石涛将其融合表述为画家如何通过笔法表达自己对自然万物合而为一的认识，并如何以统一、不受拘束的灵感表达出来。也许《画语录》不能准确地解释石涛的想法，但是在阅读时，我们意识到什么样的艺术行为才能引起画家的共鸣。

石涛本人的绘画实践了他在《画语录》中提出的理念，建立了来源于无法的新法，即“一画”法。他提出的艺术家和自然合二为一的概念毫无疑问在晚期中国艺术中并不算新颖，但是没有任何人能像他一样如此完整地表达出来。石涛的绘画，无论是《桃源图卷》（图 10.14）还是住友收藏的《庐山高卷》，甚至包括扇页（图 10.15），形式和色彩都非常鲜艳，精神轻快，无穷无尽的创意和智慧洋溢于画面之中。

尽管所有这些大师都取法于传统，但他们发展和丰富了传统，达到新的高度。在一个较低的层次里，我们发现了一批取法于沈周、文徵明和董其昌的正统主流画家，一直延续下来，波澜不兴，保持一团和气。虽然稍有突破，但其源流或宽或窄，到清代已经形成停滞状态。这股潮流在 17 世纪清代早期以六大师为代表，他们是“四王”、吴历和恽寿平。“四王”之中最长者是王时敏（1592—1680），他直接受业于董其昌（图 10.16），一生致力于追求董其昌所提



倡的融合之道，并编辑了宋元著名画家的画册。据记载，他尤其喜欢其中一册，无论走到哪里，都作为范本随身携带。清代史学家张庚写道，王时敏的画作中，每一个细节、每一个轮廓、每一个线条都取法古意。[8]

和他的老师一样，王时敏深深地崇拜黄公望宽阔随意的山水。他 70 岁时绘制的一系列元人风格山水画，是清代文人画的典范。王鉴（1598—1677）是王时敏的密友和学生，也是元四家的忠实追随者。而更有天分的王翚（1632—1717）年幼之时，家境贫寒，后被人介绍给王时敏，成为他的学生。王翚在摹习早期大师画作上倾尽心血，他的数量庞大的画作主要包括经黄公望、董其昌和王时

图 10.14 ↙ 石涛（1642—1707）《桃源图卷》局部，彩墨纸本，高 25 厘米，现藏于华盛顿史密森学会弗利尔美术馆。

图 10.15 ↓ 石涛《山水》扇页，彩墨纸本，高 24.2 厘米，现藏于纽约王季迁收藏。

图 10.16 → 王时敏（1592—1680）或佚名《小中见大》之《拟巨然山水》，董其昌题签，淡彩墨色绢本，高 70.2 厘米，现藏于台北故宫博物院。







图 10.17　王翚（1632—1717）《溪亭观瀑》立轴，彩墨纸本，1695 年创作，原属香港 Wong Pao-hsi 收藏。



图 10.18　王原祁（1642—1715）《拟倪瓒山水》立轴，水墨纸本，高 82 厘米，现藏于柏林东方艺术馆。

敏再释的董巨传统的各种变体（图 10.17）。台北故宫收藏的一些号称为五代或北宋时期的山水画显然出自王翚手笔。

四王之中，王原祁（1642—1715）最具天分和原创性。他是王时敏的孙子，在清代出仕，并逐步迁居高位，先后出任内廷书画谱馆总裁和户部侍郎，深受康熙的宠爱，常常应诏前往绘画。他受命编辑《佩文斋书画谱》，于 1708 年刊刻。然而，王原祁并不是院派画家。他的画作主题来自倪瓒等元代画家，奇形怪状的岩石和巨木来自董其昌，但他对独特形态的爱好在中国画家之中绝无仅有（图 10.18）。在画作中，他将岩石和山峰分割之后再重新组装，就像立体主义画家所做的一样。因此，这不再是一幅可以参观、游览的山水，而是画家理念的半抽象创作，与以袁江为代表的形式主义扭曲风格大相径庭。

恽寿平（1633—1699）又名恽南田，是明代遗民后裔，在苏杭一带过着半隐

图 10.19 → 恽寿平（1633—1690）《牡丹》扇页，彩墨绢本，高 26.2 厘米，现藏于台北故宫博物院。

图 10.20 ↓ 吴历（1632—1718）《云白山青图》立轴局部，彩墨绢本，高 25.9 厘米，现藏于台北故宫博物院。





居生活，远离朝廷，以出卖字画为生。据说，他放弃山水画是因为觉得无法和朋友王翚相媲美。他的花鸟画主要绘制在扇面或册页上，表现出精湛的没骨法技巧（图 10.19）。然而，他的心思却在山水画上，他的山水画中体现出一种王翚的山水画中缺乏的敏感。

吴历出生于 1632 年，其生平尤其有趣，因为他生活在耶稣会士影响之下，自小受洗，曾在澳门学习神学长达六年，于 1688 年成为传教士，随后将余生奉献给江苏一带的传教工作。然而，皈依宗教并没有影响他的绘画风格。作为王鉴的学生和王翚的密友，吴历自称为“墨井道人”。除了在受宗教教育期间中断之外，他一直以清代早期文人画的非正统风格绘画（图 10.20），丝毫没受西方影响，直到 1718 年去世。

18 世纪中国出现的安定局面导致对艺术作品的需求量的增加，特别是富





图 10.21← 金农（1687—1764）《梅图》立轴，水墨纸本，高 115.9 厘米，1761 年创作，现藏于纽黑文耶鲁大学美术馆。

图 10.22 ↑ 黄慎（1687—1768）《陶渊明采菊图》扇页，彩墨纸本，高 28 厘米，现藏于斯坦福大学 Gerald Cantor 视觉艺术中心。

庶的扬州地区。由于扬州地处大运河和长江的交汇点上，盐商们新近获得士绅身份，纷纷建立图书馆，进行艺术收藏，邀集学者、诗人和画家，希望借此提高身份。在众多争取盐商支持的画家当中，最有成就的是后来被称为“扬州八怪”的群体。他们的离经叛道的行为和书画技巧应该部分出自职业需求。金农（1687—1764）艺术的显著特点是在绘制花鸟竹图时，采用来自汉代石刻的厚重、方角的书法，与画树枝的轻快笔触形成鲜明对比（图 10.21）。他的同时代人黄慎（1687—1768）以绘制变形的陈洪绶风格人物形象为乐事（图 10.22），而陈洪绶的人物形象本身就已是古代范本的变形。多产的艺术家华嵒（1682—1755）则保留了宋元花鸟画大师的风格并加以发挥（图 10.23）。很多职业画家的艺术中流露出对古意的追求，但是他们的态度全然没有明代晚期或清代早期的前辈们那么严肃，传统的负担对他们来说轻松很多。毕竟，他们的目的不过是取悦他人。金农最得意的，也是最多才多艺的学生罗聘（1733—1799）按陈洪绶的笔法绘制人物肖像，他最离奇也是最有名的作品是《鬼趣图卷》（图 10.24），图像并



图 10.23 ↑ 华喦（1682—1755）《花鸟树石》立轴，彩墨纸本，1745 年创作，原属香港 Wong Pao-hsi 收藏。

图 10.24 ↓ 罗聘（1733—1799）《鬼趣图》扇页，水墨纸本，现藏于上海 Huo Baocun 收藏。



不是来自伟大的传统，而是来自民间艺术和他的亲身经历，罗聘声称曾亲眼目睹这些鬼魅。

事实上，将画家集合成为“四王”或“扬州八怪”，并没有事实依据，甚至我们不知道，什么时候在什么地方，个人主义终止而怪异风格开始。扬州难道仅仅只有八怪吗？这里实际上存在着各种各样自然形成的，或者刻意装扮的怪异风格。他们中间有些人是朋友，有些人却不是；有些人声名显赫，有些人却籍籍无名。也许，这种传统的分类法在帮助中国或西方读者用某种秩序去区分头绪繁多的清代画家上还是有所帮助的。

某些扬州怪异画家的生涯暗示了当时中国业余画家身份的转变。传统上，这些业余画家或者是有俸禄的官员，或者是有产业者，作画只是为了休闲娱乐。但是，清代的文人画家大部分都没有出仕，也没有任何收入来源，被迫以卖画为生。王翚曾经非常勤勉地为一位提供免费住宿的赞助人作画，金农一度沦落到画灯笼为生的境地，为争取扬州盐商的赞助而出现的竞争迫使金农和黄慎等画家采用刻意求奇的画风以吸引赞助人的注意。不过即使在这种情况下，笔墨和法度仍然维持不坠，而画作中还可见到敏感和鲜活的气氛实属不易。

与扬州八怪的作品相反的另一个极端是我在第八章提到的已经引起品评艺术的文人注意的一种绘画：由女性绘制或者为女性绘制的画作。技艺精湛但未具其名的明清职业画家描绘了花园、书房和卧室之中丫鬟簇拥下的女性的活动场景。有的画作具有色情倾向，众多作

品被推断为仇英作品。[9]

个人主义和离经叛道的艺术可以解释为对同时期院派绘画的私人抗争。但随着清朝日益保守，逐渐堕入中国历史上每一个长命王朝的必然宿命之中，个人主义之光越来越黯淡，整个知识分子阶层笼罩着一种精神上的麻痹、瘫痪的气氛。改琦（1773—1828）、费丹旭（1801—1850）和戴熙（1801—1860）等19世纪早期画家萧规曹随地继承了传统。到19世纪中期，广州、苏州、南京等大都会以及平定太平天国之后新拓的上海促进了以市场为导向的艺术的蓬勃发展。任熊（1823—1857）是海派领袖，其最著名的作品就是1857年的自画像（图10.25）。



图10.25 ↑　任熊（1823—1857）《自画像》立轴，彩墨纸本，高177.4厘米，现藏于北京故宫博物院。

图10.26 ↗　山水青花瓷，高16.5厘米，17世纪，现藏于牛津阿什莫林博物馆。

瓷器

影响17世纪画家的政治动荡也波及社会各个侧面。除了赤贫农民之外，任何人都不得幸免。早在万历皇帝于1620年去世之后不久，混乱、盗贼、内战迭起，直到康熙时才重归平静，景德镇的陶瓷工业因此凋零。在明王朝灭亡之前，官窑瓷器无论在数量上还是质量上都急剧衰减，天启时代以一种粗糙而脆弱的青花瓷著称，但这种瓷器在日本却广受欢迎，称为“天启窑”。崇祯时期的瓷器数量少，质量差，也就在这个时期，中国在东南亚和欧洲的瓷器市场被日本抢占。直到吴三桂战败，南中国重新进入中央王朝的控制之后，瓷器出口才得以恢复。因此，17世纪中期所谓



"过渡型瓷器"大部分延续了早期风格，很难分辨出来。这个时期最显著的特征是风格强健的青花罐、碗、瓶，装饰人物、山水、岩石、花草，特别是欧洲母题郁金香图案。当时流行的厚重的紫色釉，中国收藏家称之为"鬼面青"，而西方鉴赏家则命名为"乳紫"（图 10.26），这些瓷器多供出口，和嘉靖、万历时期出口的青花瓷一样，其彩绘表现出来的自由度在很大程度上增加了瓷器的吸引力。

景德镇

清朝建立初期，景德镇并没有经历巨变。17 世纪中期，景德镇陶窑仍在烧制瓷器。在这个动荡的年代里出产的瓷器，如我们所预料的一样，不过是万历时代风格的延续。1673—1675 年吴三桂叛军占据江西，景德镇官窑窑场遭到破坏。1677 年景德镇官窑得以重建，1682 年康熙任命工部虞衡司郎中臧应选为首任督窑官。臧应选于次年年初抵达景德镇，是三位与景德镇历史上的高峰时期联系在一起的督窑官中的第一个。臧应选何时离任并不清楚。1726 年，雍正皇帝任命年希尧为督窑官，而到 1736 年，年希尧的副手唐英继任，并任职到 1749 年或 1753 年。因此，臧应选、年希尧和唐英大体分别对应康熙、雍正和乾隆三朝。

有两本中国著述尽管作于窑场衰败之后，但仍为我们提供了官窑及其产品的

有用信息。朱琰的《陶说》于1774年刊印，而蓝浦的《景德镇陶录》于1815年刊印。然而，最有价值的描述是由法国耶稣会士殷弘绪（Père d'Entrecolles）的书信提供的。殷弘绪于1689—1741年在中国传教，他不仅结交朝中高官，也与景德镇窑场中的工匠们交往甚密。一批作于1712—1722年的书信详尽而生动地勾勒出整个陶器制造过程。[10] 殷弘绪记述了白坯子和高岭土如何调和准备，以及在揉捏瓷土的过程中的巨大劳动。他描绘了装饰画工的高度复杂的分工，以至于瓷器上的图案毫无生气可言，一点都不奇怪，"一个工人只是画瓷器口沿下的第一条彩线，而另外一个则画花，第三个画其他的，画轮廓的只知形状而不会填色，而会填色的却又不知轮廓"。一切都服务于高度统一的集体生产。他提到，在另外的地方，一件瓷器可能要经过多达70人之手。他也提到了陶窑的危险，以及稍有不慎或失误则整窑报废的场景。他记录了皇帝如何分发宋代官、汝、定、柴窑瓷器至景德镇以供模仿，以及要求制作巨大的鱼缸，光烧造就需要19天。这个时期最大的挑战来自广州从事欧洲贸易的代理商，他们要求用瓷器制作透雕灯罩、桌板甚至乐器。

康熙瓷器

康熙瓷器中，最精美的也是深受中西推崇的是小型单色器，它们的形态、表面和颜色的古典式完美结合，重新把握了宋代瓷器微妙而含蓄的精髓。《陶录》中写道："康熙年臧窑，厂器也，为督理官臧应选所造。土质腻，质莹薄，诸色兼备：有蛇皮绿、鳝鱼黄、吉翠、黄斑点四种尤佳。"臧应选还发展出漆黑（上面用金色装饰）、桃花红（柔和的红色夹杂淡淡的绿影，常常用于文人案头的小瓶子或器皿）、娇黄以及吹青（利用竹管将青粉吹在瓷器上，然后画上金色阿拉伯文），吹青阿拉伯文瓷器在法国极受欢迎，当地流行为它们镶嵌金色铜边。康熙朝最华丽的瓷器效果是由铜颜料所焕发出的质感丰富的红色，欧洲称为"牛血红"，而中国则称之为"郎窑"（图10.27）。有人提出郎窑以郎氏家族成员命名，然而，最有可能的却是以1705—1721年任江西巡抚的郎廷极命名，他曾积极参与景德镇陶窑事务。郎窑红釉可能也是通过吹釉的方法施加的，从器物的侧面吹上，其下直抵器足，垂釉程度的控制方法到乾隆朝时已经失传，而在晚近时期才得以重新发现。由于釉色没有扩展到口沿，口沿呈现出淡淡的青色。康熙时代的瓷工们也仿制精美的蛋壳白瓷，他们所烧制的白瓷甚至比永乐时期的原



图 10.27 郎窑瓷瓶，高 45.1 厘米，康熙时期，现藏于西雅图美术馆，Paul Macapia 拍摄。

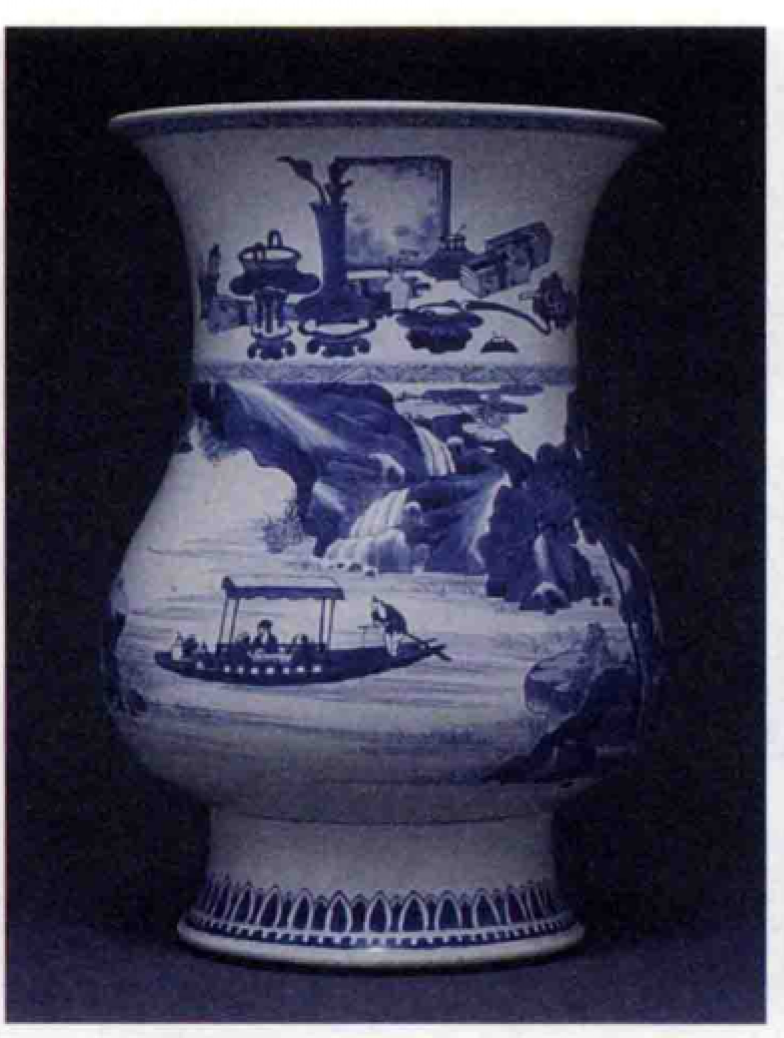


图 10.28 青花瓷瓶，高 34.3 厘米，康熙时期，现藏于西雅图美术馆，Paul Macapia 拍摄。



图 10.29 釉上彩绘瓷瓶，高 45.4 厘米，康熙时期，现藏于北京故宫博物院。

品更精美无瑕。同时，他们也仿制宋代定窑瓷器。

单色釉瓷器主要满足那些受过教育人士的口味。大部分人更喜欢釉下青花和珐琅器，无论在中国还是在海外都有极大的需求。康熙时代的大部分青花都是用殷弘绪所描述的毫无生气的集体劳动方式生产的，因此，青花表现出技术上的完善和形式上的死板统一相结合。只有蓝色钴料的颜色才稍作弥补，康熙时期的彩料具有一种前无古人、后无来者的清晰而浓郁的光泽（图 10.28）。18 世纪早期，青花在欧洲大受欢迎，特别是装饰了蓝地梅花、地纹上还流露出冰裂痕迹的姜罐，不久之后，青花就被色彩绚丽的珐琅器取代（图 10.29）。1667—1670 年，圣谕禁止瓷器使用康熙年号，禁令延续多长时间尚不明了，但带有康熙年号的瓷器相对来说很少却是事实。因此，陶工在瓷器上添加了明代皇帝宣德或成化的年号。

臧应选督窑时期的最大的成就在珐琅器。现今我们已知明代晚期发展出两个类型的珐琅器：釉上五彩和釉下三彩。康熙时期的五彩瓷器中，釉上的青紫



图 10.30　古月轩生瓷茶壶，高 12.9 厘米，乾隆时期，现藏于伦敦戴维德基金会。

彩取代了万历时期的釉下青花，而居于主导地位的颜色是一种透明的宝石绿色，19 世纪欧洲热衷瓷器的人追捧称之为“生瓷”（图 10.30）。瓷器大多装饰花鸟、蝴蝶、树枝等，显示出精致而微妙的平衡感，暗示了同时期绘画对瓷器纹饰的影响。重新复兴的三彩珐琅器主要用于生产仿古铜器、佛道人物、儿童形象和鸟兽形象，釉下三彩瓷在欧洲又称为“熟瓷”，色彩绚丽的装饰直接施加于厚重的黑色背景之上，其上再挂一层透明青釉而成。直到最近，这种瓷器仍然大受海外收藏者的欢迎，如同一些清代珐琅瓷一样，它们在市场上的价格远远超出其美学价值。无论是生瓷还是熟瓷，有时都标上了成化年号，显示出陶工如何珍视它们。康熙末年，充满活力的生瓷开始被一种新的形态所取代，这种瓷器表面有一种精致的玫瑰红釉料，欧洲称为“玫瑰瓷”，而中国称为“洋彩”。釉料是 1650 年由荷兰莱顿（Leyden）的安德烈亚斯·卡修斯（Andreas Cassius）成功地从金粉之中提炼出来的。伦敦戴维德基金会收藏的一件年代标识为 1721 年的瓷碟应该是中国洋彩瓷器中最早的一个范例。洋彩瓷进入中国应该受到了耶稣会士的影响。

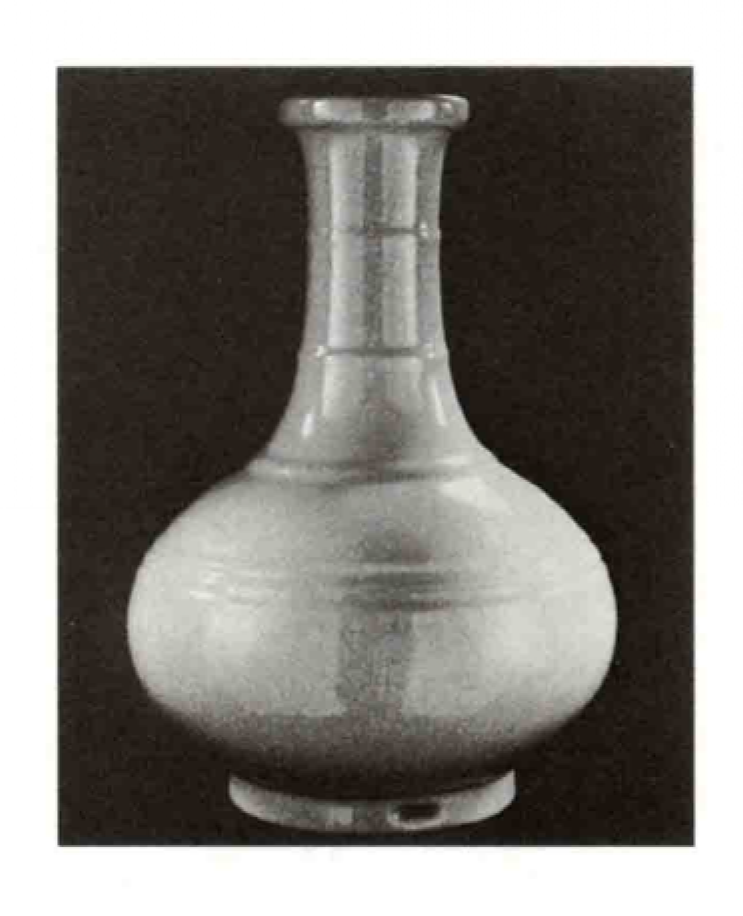


图 10.31 ↑　仿汝窑瓷瓶，雍正时期，现藏于伦敦戴维德基金会。

图 10.32 ↓　透雕内青花外粉彩双层桃瓶，高 38.5 厘米，乾隆时期，现藏于台北故宫博物院。



雍正瓷器

洋彩瓷器在 1726 年年希尧出任督窑官之后达到全面鼎盛阶段。年希尧督窑期间以“承古创新”著称。其继承古意表现在对宋代古典瓷器的精致模仿（图 10.31），年希尧督窑期间生产的汝窑罐后被戴维德基金会收藏，其做工之精良使故宫瓷器专家一直深信这是一件真正的宋窑瓷器，直到隐藏的雍正年款被发现。事实上，大量雍正年款的瓷器从宫中偷运出来，磨去年号冒充宋瓷。年希尧的创新包括创造出“茶色釉”，这是用青色粉彩吹到铁色釉上所形成的效果。同时，他也改进了一种精致的淡蓝色釉，在欧洲被称为“月光釉”。这个时期还出现洛可可风格的黑地金色斑点或蓝绿地红色斑点的做法。1712 年景德镇的陶官曾经询问殷弘绪欧洲奇器是否可以用瓷器复制，供奉朝廷。从雍正时代开始，到乾隆时期形成高潮，这种追求夸张、奢靡的形式和新颖的效果耗费了大量的陶工的精力，而对品位的提升却关心甚少（图 10.32）。最令人遗憾的是洋彩的衰落。雍正早期，洋彩瓷仍极尽精美，但最终被西洋人对绚丽的色彩和装饰的要求所破坏，19 世纪退化成庸俗的粉红色。

乾隆瓷器

如果考虑技巧的精湛纯熟，乾隆时代的瓷器无疑是卓越的。唐英督窑时期生产的珐琅器精品，至今无法超越。唐英和陶工们生活、工作在一起，完全掌握了他们的技术，并且不断尝试产生新的效果的工艺。他复制出了银色、

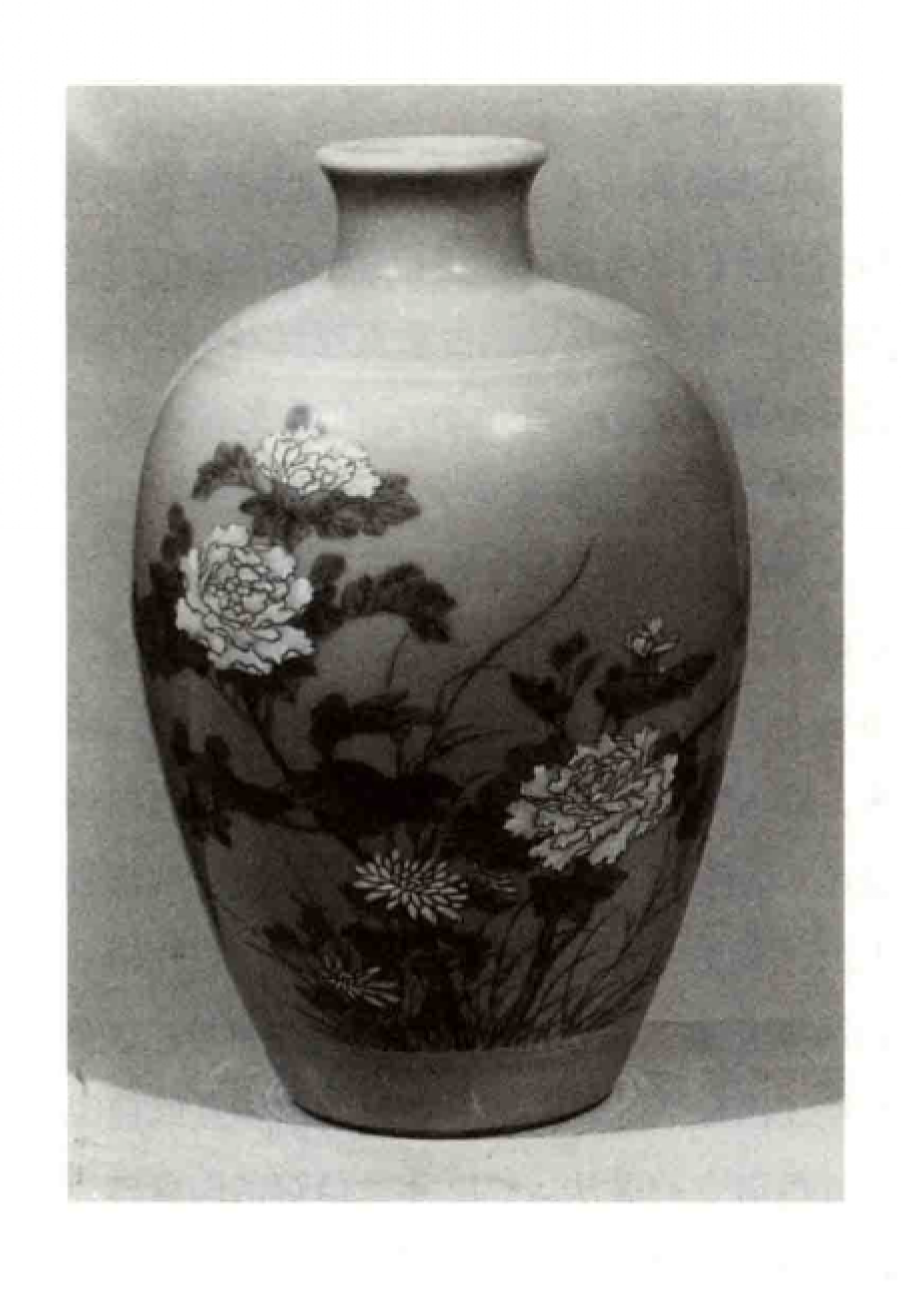


图 10.33 ← 蛋壳珐琅彩瓷瓶，高 19 厘米，乾隆时期，现藏于英国 The Mount Trust。

图 10.34 ↘ 中国式耶稣画像青花瓷盘，直径 27.4 厘米，清代，现藏于英国大英博物馆。

带纹理的木色、漆器、铜器、玉器、螺钿，甚至景泰蓝的色彩和质地。他也仿制了意大利彩陶药罐、威尼斯玻璃器、里昂珐琅器，甚至代尔夫特彩绘陶器、以晚明青花瓷为范本的日本旧伊万里窑等器物。唐英还复制了所有宋窑瓷器，他所复制的龙泉窑光泽夺目，质地尤其精良。而他生产的粗壮的广州窑瓷器甚至比原样更精致。唐英出任督窑官期间生产的最精美的瓷器是图 10.33 的蛋壳珐琅彩瓷瓶，器表装饰牡丹花和菊花，并附有一首可能是唐英自撰的诗。近年来的收藏时尚从这种精巧的瓷器转向了更自由、更具活力的唐宋瓷器。在唐宋瓷器上，我们能够感受到工匠们的触动，但论及技巧的精湛，却无法超越乾隆时期的精品。

欧洲趣味的影响也可以反映到景德镇瓷器上。康熙末年开始，欧风影响加剧，其中尤其突出的是一群被称为“古月轩”的洋彩珐琅器。[11] 大部分古月轩瓷器都绘制了欧洲场景，即使是中国花卉主题也通过现实主义笔触、阴影和对透视的把握展现出异域风情。古月轩瓷器多带有诗篇及红印章，器底常常出现年款。

这里我们需要简要地说明一下17、18世纪欧洲外销瓷的情况。16世纪，中国南部的陶工已经在瓷盘上装饰葡萄牙纹章。17世纪，荷兰贸易商大量订购中国陶瓷。荷兰商人在法国和德国的大家族中专门设立陶瓷室，其中尤以波兰国王和萨克森大公强健奥古斯都（Augustus the Strong）未完成的日本宫为著。奥古斯都因为用一队投掷弹兵换取一套彩瓷而声名大噪。

尽管早在1635年荷兰即已通过台湾传送其所需要瓷器样式的木制模型，但在17世纪，欧洲客户尚能满足于按照中国口味装饰的瓷器。到18世纪，欧洲人不仅要求器型独特的瓷器，如啤酒罐和痰盂，同时也要求从景德镇发送白瓷坯至广州再装饰，纹样包括军事纹章、生活场景、楼宇景象，以及诸如受洗、钉死十字架和基督复活等宗教场景（图10.34）。1643年，至少129036件瓷器被发送到荷兰，陶瓷海外贸易可见一斑。当时，单单一艘1752年从新加坡起航的荷兰东印度公司商船就运输了多达15万件瓷器至阿姆斯特丹。[12]

然而，到18世纪晚期，欧洲对中国陶瓷的狂热逐渐降温，本地陶瓷工厂的成熟已经能满足市场需求。海外贸易的黄金时代已经过去，所谓“南京赤绘”见证了市场的衰败。



19 世纪瓷器和地区性瓷器

尽管清代官窑一直延续到 18 世纪末期，但其鼎盛时期随着唐英的离职而结束。从此，缓慢而持续的衰败开始了。起初，我们还能看到一些精致而细腻的器具，诸如，带有瓷链的盒子和透雕扭曲的花瓶。从 19 世纪开始，它们的衰败越来越迅速，道光时期还可以见到一些高质量的瓷器，但太平天国于 1853 年攻陷景德镇，给当时的陶瓷业带来毁灭性打击。尽管同治时期曾经有过一段短暂的复兴，但景德镇的再次复兴已经晚至 20 世纪。今天景德镇的瓷厂都已经装配了现代工业生产线，但也在保存传统陶瓷工艺和技术方面倾注了极大心血。

当官窑极力提升技术的完美程度之时，南方地区的民窑保留了原本的生机和活力。这类瓷窑我只能列举一二。江苏宜兴以出产供文人书桌摆设用的小型器物著称（图 10.35），多半是由红陶土制成的，其中最为流行的式样包括植物、树干、昆虫、老鼠和其他动物，以及茶壶。很多宜兴陶工的名字至今仍能为人知晓，因为他们的作品上往往都有题款。[13] 其中最著名的包括晚明的时大彬、清代早期的惠孟臣和康熙雍正时期的陈鸣远。时大彬曾为著名的收藏家项元汴



制作茶壶；陈鸣远受过良好的教育，懂得作诗，他的诗作往往被刻在茶壶上。宜兴陶器至今仍很繁盛，但伪作颇多。

德化窑继续生产在明代时已出现的精美白瓷，其他地方民窑或为民间使用，或出口给不如欧洲人那么苛刻的买主。其中尤其突出的是较粗俗但充满活力的褐色石湾窑陶瓷，石湾窑位于广东佛山石湾镇，主要生产装饰用具、人物塑像和大型瓶罐，表面施加浓厚的蓝釉，间杂灰绿釉色。石湾窑早在明代就已经开始烧造，不仅满足了本地的需求，也大量出口到南海一带。

图 10.35 ↙ 陈鸣远（活跃于17世纪中期至18世纪早期）款笔架，长10.8厘米，明代，现藏于堪萨斯城纳尔逊—阿金斯美术馆，Jamison Miller拍摄。

图 10.36 ↓ 玉雕鲤鱼，高16.7厘米，清代，现藏于台北故宫博物院。



装饰艺术：玉器、漆器和玻璃器

1680年，康熙在宫中设立专门作坊生产瓷器、漆器、玻璃器、珐琅器、家具、玉器和其他器物，以供内廷使用。原本准备以宫廷作坊生产的瓷器替代遥远的景德镇的产品，但很快发现这并不现实而放弃，不过宫廷工匠还继续在景德镇发来的白坯上施釉。而其他的作坊却滋生了变化多样的高质量的装饰艺术。在整个清王朝时期宫中作坊一直持续生产。虽然没有确凿的证据，但制作最精良的玉器被认为是乾隆时代的艺术品。刻玉极其难以断年（图10.36），直到今天，仍有顶尖质量的玉器出产。

其他作坊的生产满足了富裕的中产阶级和出口市场的需要。北京和苏州以刻漆、雕漆著称，而福州和广州则以髹漆闻名。无论中国人还是外国人都认为广州的产品在质量上稍逊一筹，因为它们常常是赶工制成，以满足那些一年只在广州逗留短短几



图 10.37 ↑　凤凰花树饰漆屏风，高 2.75 米，清代，原属卢芹斋收藏。

图 10.38 ↓　古月轩款鼻烟壶，高 5.8 厘米，清代，现藏于伦敦戴维德基金会。

个月的欧洲商人的需要。福州生产的折页漆屏风和漆柜，刻工大胆，色泽丰富，表面涂抹金粉，不仅出口欧洲，也销往俄罗斯、日本、麦加和印度。大量漆器从印度南部的科罗曼德尔（Coromandel）海岸装船发往欧洲，以至于 18 世纪的英国将这种漆器称为“科罗曼德尔漆器”（图 10.37）。

康熙时代的玻璃工厂出产品种繁多的彩色玻璃瓶罐，其中最特别的是一种半透明的玻璃，夹杂了几层色彩强烈对比的薄层，纹样采用层雕方法刻成。脱胎于宋元时期药瓶的鼻烟壶就是用玻璃刻镂，绘上珐琅彩制成的（图 10.38），有的也用一些其他珍贵的材料，如漆器、玉器、水晶、玛瑙、珊瑚等制作，皆模仿景德镇的瓷器。18 世纪，玻璃彩绘艺术由欧洲传入中国。据说，最先由郎世宁在北京绘制，后来迅速流行。镜子背面常绘有各种色彩绚丽的生活场景，这种技术也用于装饰透明的鼻烟壶的内壁，最先于 1887 年出现，这可能是濒临灭绝的清代艺术致力于发掘新的艺术门类的回光返照了。



第十一章
20世纪中国艺术

经历了19世纪晚期西方强权的侵扰，中国在20世纪开始复苏，在最初数十年的被动或被迫模仿之后，中国才开始回应西方艺术。不同于明治时代之后的日本，中国从不认为欧洲艺术有助于现代化改革，如果他们对西方文化有所认知的话，西方文化和西方枪炮一样，都应遭受到敌视和否定，文化摩擦和冲撞问题也因而凸显出来。

建筑

从19世纪中期开始，西式商业大楼、学校和教堂等建筑随着外国势力的侵入而遍布中国。如果称西方建筑为低劣的话，中国的摹本则更加丑陋不堪。一种融合了中西建筑元素的混血风格很快出现了，但直到20世纪，建筑师们仍然没有摸索出传统建筑方法和现代材料有机结合的方式，结果自然非常令人失望。[1]

1930年，一群建筑师为了弥补这种不足，探索传统形式和现代需求相结合的新方法，创建了中国营造学社。他们，特别是亨利·墨菲（Henry Murphy），设计了南京、上海、北京等地在1937年日本入侵之前的短暂和平时期内兴修的大量政府和大学建筑。这种新形式建筑颇具吸引力，但本质上仍是西式建筑的汉化，常常以传统大屋顶的形式出现，而丰富的细节则由木构梁柱转变为钢筋水泥。这些建筑师并没有像历史上的日本同行那样发现中国建筑的真谛——传统建筑的精华不在于极度优雅的飞檐，而在于框架结构。正是这种结构方法将满足现代需求。

1949 年之后，大规模重建和发展得到纯真的革命热情的吹鼓，然而，建筑风格问题却不容易解决。1950 年代，苏联专家提倡比例失调的斯大林主义婚礼蛋糕似的大型建筑，诸如北京军事博物馆，而梁思成则延续了1930 年代亨利·墨菲等人开创的传统主义现代化之路，这更符合中国人的倾向（图 11.1）。梁思成曾经因为其建筑反动且奢侈遭到批判。

后革命时代早期最成功的建筑是北京工人体育馆（1951 年）和首都体育馆（1968 年），表明技术挑战最终决定形式。1959 年完工的人民大会堂以创纪录的 11 个月时间竣工，作为中华人民共和国成立十周年的献礼无疑是最引人注目的（图 11.2）。尽管细节上乏善可陈，但其规模之宏大，比例之协调可以看成是新中国绵延不绝的力量的象征。

1980 年代和 1990 年代早期的建筑既反映了中国在“文化大革命”之后重新对西方开放的姿态，也表现出无所适从的不安定感。1989 年竣工的北京王府饭店展示出令人惊讶的、与中国传统大屋顶相结合的后现代主义风格。在北京图书馆（即今中国国家图书馆）新馆设计上，杨廷宝和他的同事们拒绝大屋顶和装饰性斗拱，而转向汉代建筑中的直线屋脊和平白直露的框架（图 11.3），成为中国现代主义建筑的典范，也符合当代中国的观念。贝聿铭试图在香山饭店（1982 年）中以浙江和安徽的民居建筑为基础，创造多重建筑结构风格，然而影响甚微。

由于经济腾飞，1990 年代晚期和 21 世纪的最初几年的新建筑如雨后春笋，但是以发展为名的逐利导致大量古建筑毁于一旦。我在本书开篇提及的作为中

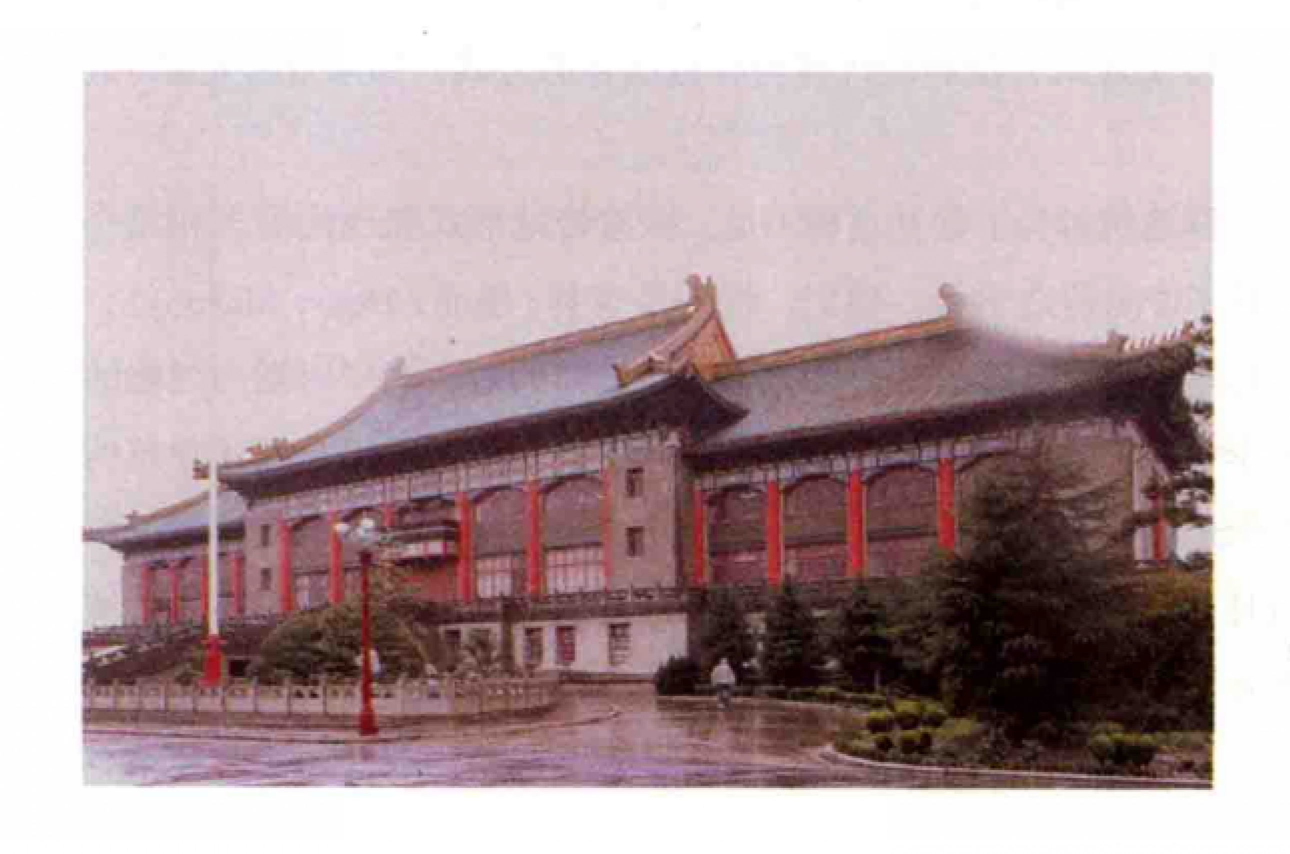


图 11.1　董大猷（1899—1973），上海市政府大楼，1933 年，魏德文拍摄。





图11.2 ↗ 赵冬日（1919—2005）、张镈（1911—1999），北京人民大会堂，1959年，魏德文拍摄。

图11.3→ 杨廷宝（1901—1982）等，北京图书馆（即今中国国家图书馆），1987年，魏德文拍摄。

国文明特质的历史感至少在当下被抛弃了。尽管各地意识到文化遗产的丧失而重建传统建筑，但多出自迎合旅游市场的需要——这就是发展的步伐，中国城市的资金如此充裕，以至于可以迅速地获得毫无特色的国际商业现代主义特征。

创造新的中国式建筑风格的最大胆的尝试却发生在台湾。建筑师曾经一度冲破迁台之后国民党政权极其僵化的保守主义风格，王大闳1961年的新故宫博物院设计虽然看起来很精美，却不能见容于更倾向传统设计的人。台湾的富足以及在国际文化中的地位导致更自由和自信的风格（可能深受日本建筑师丹下健三的影响），以李祖原1990年设计的台北宏国大楼为代表。这里，所有的功能



图 11.4　李祖原，台北宏国大楼，1990 年，魏德文拍摄。

性表现、框架、斗拱和悬壁都融合成极具力量和说服力的结构（图 11.4）。

很长时间之后，中国大陆才出现现代建筑。在本书写作之时（2008 年春季），北京的两座“标志性”新建筑是：瑞士建筑师赫尔佐格（Jacques Herzog）和德梅隆（Pierre de Mauron）设计的“鸟巢”国家体育场，库哈斯（Rem Koolhaas）和奥雷·舍人（Ole Scheeren）设计的中央电视台总部。它们并不能代表中国建筑——尽管现在的建筑师服务于全球任何地方，任何特定建筑师的国籍并不重要。但是，对于雇佣他们的政府而言，恰好是外国建筑师服务于中国的事实对于向世界表明中国的开放和国际视野非常重要。

我们会很自然地寻找中国建筑师，尽管是以间接的形式，按照中国传统设计的作品。中国存在很多不及“标志性”建筑那样炫目的作品。其中，张永和在四川安仁设计的“1966—1976 十年大事记馆”（图 11.5）就是一座横跨河流的桥，唤起对南方中国和西南中国的骑河桥的记忆，就像不久前仍在成都城外望江楼的桥一样。建筑师或许熟知埃里克森（Arthur Erickson）在华盛顿的塔科马





图 11.5 ↗　张永和，四川安仁"1966—1976 十年大事记馆"，2007年，图片属非常建筑工作室。

图 11.6 →　贝聿铭（1917 年生），苏州博物馆，2007 年，Kerun Ip 拍摄，图片属 Pei Partnership Architects。

（Tacoma）建造的横跨高速公路的玻璃博物馆（2002 年）。即使如此，张永和仍然创造了根植于中国本土传统的艺术。

更具知名度的可能是贝聿铭设计、2007 年开馆的苏州博物馆（图 11.6）。建筑师通过采用与故乡狮子林的祖宅近似的形式，传达了他的感受。博物馆本身紧挨着世界文化遗产遗址、古典苏州园林之一的拙政园。贝聿铭显然钟爱家乡建筑俊朗清晰的线条和白墙，在此他以罕见的优雅和诗意将其和现代语言结合在一起。

绘画

19 世纪的绘画可能最形象地说明了新旧思想、中西风格之间的紧张关系，而这正是现代中国的基调。19 世纪宫廷画家的地位急剧下降，几乎与宫中奴仆无异，甚至他们的名字也得不到记载。文人画家也成为清代文化日益衰败的牺

牲品，只有若干业余画家出类拔萃。19 世纪上半叶最著名的画家戴熙（1801—1860）和汤贻汾（1778—1853）都是王翚院派风格的正宗传人，而谢兰生（1760—1831）和“二苏”——苏六朋（1796—1862）和苏仁山（1814—1850）以更具活力但略显粗糙的笔法表达更为独立的南宗文人画传统。[2]

变化首先来自上海，尽管北京地处清朝覆亡后文学革命和五四运动的中心，但是在艺术上却显得相对保守。清皇室若干成员本身也是画家，其中最突出的是溥心畬（1895—1963），他的书法和人物山水绘画远宗宋元大师，以极其精细和优雅的画风为特色。溥心畬晚年成为台湾文人画正宗的梁柱人物。

20 世纪上半期北京文人画团体兴盛起来，“四王”风格得到金城（1878—1926）、陈衡恪（1876—1923）和萧愻（1883—1944）的追捧。出自湖南农民家庭的齐白石（1864—1957），凭借其天赋和坚忍不拔的意志成为 20 世纪二三十年代艺术世界的领军人物。齐白石一生画作极多，特别以花鸟、虾蟹等主题著称，虽用笔寥寥，但生机盎然（图 11.7）。



图 11.7　齐白石（1864—1957）《岁朝图》立轴，彩墨纸本，高 136 厘米，图片属香港太古佳士得。

蒋介石 1927 年南迁政府之后，北京在某种程度上陷入了文化停滞状态。政治首都位于南京，而文化的动力来自上海。在太平天国 13 年的社会动荡之中，上海成为江南地区画家和富裕的收藏家的避难之所，这座城市迅速地发展成为商业中心。上海的新贵们期待充满活力、色彩绚丽、易于理解的艺术，同时，19 世纪最后的几十年中，金石家从金石刻辞中复兴了书法的古典形态。对充满活力、色彩绚丽的绘画的热情和对建立在古代模式基础之上的书法的热情相结合就产生了海派画家的作品。赵之谦（1829—1884）和吴昌硕（1844—1927）的绘画都以明快的形式、大胆的色彩和强有力的书法表达一种愉悦的效果（图 11.8）。在上海的人物画画家之中，任颐（任伯年，1840—1895）再现了明代大师陈洪绶的古朴风格和上海西式商业艺术的现实主义风格（图 11.9）。

国画的复兴也影响了书法。在众多书家中，我仅举一



图 11.8 ← 吴昌硕(1844—1927)《佛祖像》立轴，彩墨纸本，高 122 厘米，1915 年创作，原藏于纽约 Mi Chou Gallery。



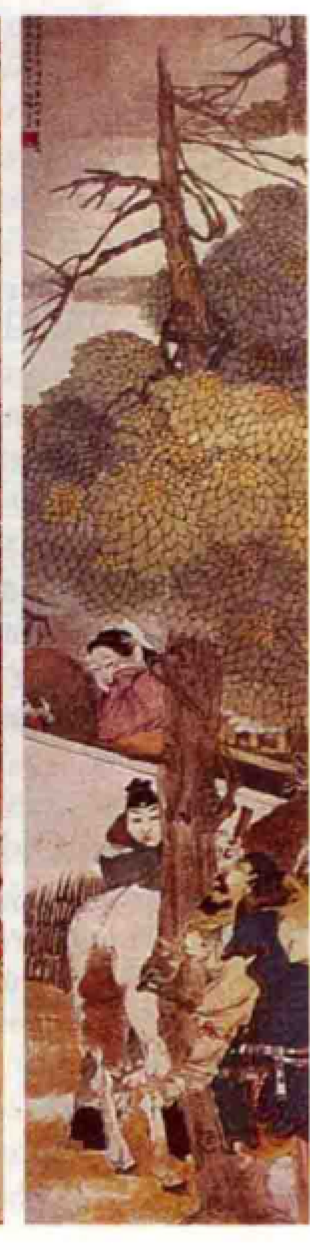


图 11.9 ↓ 任颐(1840—1895)《风尘三侠》立轴，彩墨纸本，现藏于北京故宫博物院，魏德文拍摄。

例——于右任（1879—1964）。于右任以抗战之前响应国民党的号召，致力于汉字的标准化和简化运动著称。图 11.10 就是体现这种精神的行书。他的晚年是在台湾度过的。[3]

上海及其周边投身国画复兴运动的画家人数众多，海派繁盛至今。[4] 但是，并不是所有的国画家都可归入海派。傅抱石（1904—1965）将北宋山水画的纪念性意义和对石涛的推崇结合在一起，他在日本多方搜寻石涛作品，并为此专门撰书。傅抱石将对山水和人物画的研究与精致的笔触结合起来，使其画作常常带

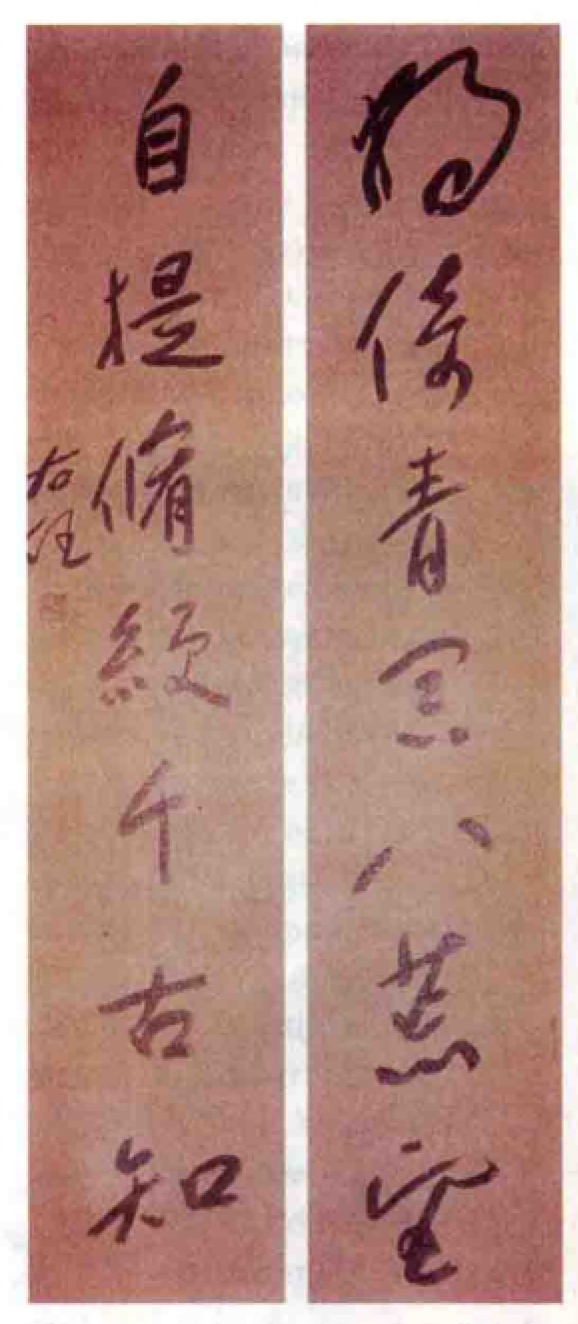


图 11.10　于右任（1879—1964）行书，20 世纪 40 年代创作，现藏于北京荣宝斋，刘正成拍摄。



图 11.11　傅抱石（1904—1965）《庐山谣》立轴，彩墨纸本，高 91 厘米，1944 年创作，现藏于苏黎世李特伯格博物馆，Wettstein & Kauf 拍摄。

有一种韵律感，而这正是齐白石和众多海派画家所缺乏的（图 11.11）。

黄宾虹（1864—1955）可能称得上是 20 世纪上半叶最具天分的山水画家。黄宾虹一生在上海和北京教书、写作和绘画，几乎只手重建了徽派山水画。[5] 黄宾虹早期的作品严守规范，但这正是他的艺术个性的力量，使他能像董其昌一样糅合包括董其昌在内的元明大师的精华而创造独具特色的山水（图 11.12）。黄宾虹的山水颇受他的故乡安徽及他所深爱的黄山的影响，活力四射，画面繁密但清静，纹理密实但透露生气，丝毫也没有流露出泥古的气息。

国画的复兴是清朝覆亡之后中国复兴的一个侧面，也是中国文化新近觉醒



图 11.12　黄宾虹（1864—1955）《松荫待渡》扇页，彩墨纸本，高 33.5 厘米，1948 年创作，现藏于牛津私人收藏。

的骄傲。但与此同时，很多人感到传统文化是现代化的障碍，现代思想需要用新的语言进行表达，这种语言和现代技术一样来自西方。

现代运动

最初零星见于口岸城市，中国艺术的现代化运动于 1916 年由甫自日本回国的广东艺术家高剑父（1879—1951）正式发起。在东京时，他深受桥本雅邦和竹内栖凤的日本画运动（通过引入西方明暗色调的技术和现代主题以复兴日本艺术传



图 11.13　高奇峰（1889—1933）《花桥烟雨》立轴，墨彩纸本，1932 年创作，采自《奇峰画集》。

统）的影响：高剑父早期最著名的一幅立轴画就以坦克和飞机为画题。高剑父及高奇峰（1889—1933）创立的岭南派在感觉上也太过日本化，太过于精细，以至于不能吸引大众，但是他却展示了传统介质同样适用于现代主题（图 11.13）。1949 年之后，岭南派风格的装饰性特征使其成为一种以传统介质表现现实主义和革命主义主题的艺术形式。[6]

1876 年，东京出现了东亚最早的现代艺术学校——如果 1867 年上海耶稣会士创办的教堂礼拜画训练班不计在内的话，1906 年，南京高等师范学校和北洋师范学校仿照西方模式开设专门的艺术系是中国现代艺术学校的起始。随后，在上海迅速出现了多家私人画廊，以典型的巴黎画廊的浪漫场景为蓝本，但他们对巴黎画廊的印象大多来自曾经在巴黎学习绘画的日本艺术家。第一次世界大战后不久，北京、上海、南京和杭州纷纷开设艺术学校，更幸运的学生甚至得



图 11.14　徐悲鸿（1895—1953）《喜鹊登枝》立轴，水墨纸本，1944 年创作，藏地未知。

到前往法国求学的机会。在法国，他们受到不同的风格的影响。徐悲鸿（1895—1953）按照典型的形式主义沙龙风格绘画，自欧洲返回中国后，他也同样在中国介质上用西方现实主义手法绘画（图 11.14）。他是南京画坛的主流人物。上海美术专科学校校长刘海粟（1896—1994）热衷于后印象主义，而 1928 年出任杭州国立艺术学院院长的林风眠（1900—1991）则追随马蒂斯（图 11.15）。所有风格都各有传统，各有追随者，保守主义自然将这种发展看成洪水猛兽，对他们而言，西化是伟大传统的威胁，刘海粟早年就标榜为"艺术叛徒"。20 世纪 30 年代中期，上海的法租界有点像巴黎的蒙马特一样，作为移植而来的波希米亚中心，不可避免地远离了中国大众的感受和吁求。

那些社会意识更强烈的青年艺术家感到，即使是林风眠的现代主义也不是中国尖锐的社会问题的答案。他们中的很多人激进地加入了由作家鲁迅于 1928



图 11.15 林风眠（1900—1991）《秋色图》，彩墨纸本，高 68 厘米，现藏于香港美术馆。



图 11.16　李桦（1907—1994）《外逃难民》，木刻，1939 年创作。

年发起的木刻运动。鲁迅提出，木刻原本是中国的艺术，制作和复制既便宜又方便，是有价值的大众教育工具。然而，他介绍给上海的范本却主要来自欧洲，尤其以柯勒惠支（Käthe Kollwitz）的木刻对中国木刻艺术影响巨大。并不是所有的木刻工作者都是共产主义者。李桦（1907—1994）是当时最优秀的青年木刻家，长期以来都处于中立状态（图 11.16）。然而在 30 年代和 40 年代早期，大量木刻艺术家投奔延安。在延安，毛泽东确立了艺术服务于政治目的的基调，并在解放之后立即实施。

与此同时，所有关于艺术家在现代中国社会中的地位的质疑由于 1937 年夏天的卢沟桥事变而得到解决。随后三年的持续军事溃败迫使画家和知识分子接触到中国内地的真实生活，这在当年口岸租界华洋杂处的文化中是很难触及的。与巴黎的纽带被割断，油画颜料也无法获得，许多西洋风格的艺术家，包括吴作人、庞薰琹和林风眠都拿起中国毛笔描绘他们所见到的西部地区的人民和山水。社会讽刺画家丁聪（小丁，1916—2009）和卡通画家廖冰兄（1915—2006）从反日宣传开始，逐步转移到揭露国民党统治下的腐败（图 11.17）。

国民党倒台前的最后岁月是一个困惑与焦虑激增的时代。然而，大城市的艺术世界却得以复活，齐白石、黄宾虹和傅抱石等一流画家在这一段时间内创造了最精致的作品。四川国画大师张大千（1899—1983）曾在敦煌临摹壁画长达两年之久，也建立了他作为多种风格大师和作伪高手的名声。张大千一生丰富多彩，



图 11.17 丁聪（1916—2009）《现实图》漫画手卷，彩墨纸本，1946 年创作，藏地未知。

也常常流露出顽皮的个性。[7] 1949 年后他先后旅居南美和美国，他在这段时间的作品表现出对抽象表现主义挑战的回应。他的艺术生涯中的大部分时间都是以一个明智的折衷主义艺术家的形象示人，只有到了晚年，张大千以气势宏大的《万里长江图卷》才真正获得了大师的地位。他的另一幅巨制《庐山图》（图 11.18）直到他于台北去世之时都没能完成。

尽管在第二次世界大战之后，艺术家们一度希望再赴欧洲，但很少成行。旅欧艺术家中，最突出的是林风眠的三个极具天分的学生。赵无极于 1948 年后定居巴黎，深受保罗·克里（Paul Klee）的影响，发展出极具特色的抽象表现主义。尽管他的抽象主义用油彩和丙烯表达自由奔放的书法姿态，但他的山水画仍然是中国式的（图 11.19）。朱德群也定居巴黎，其名声仅次于赵无极。吴冠中在旅法五年后于 1951 年回到北京，任教于中央美院。在中央美院，因为对塞尚的崇拜和裸体画创作而受到攻击，他被迫销毁裸体画。和同时期的其他艺术家一样，在随后的岁月中，吴冠中备受冲击。而最具意味的是曾幼荷的艺术。曾幼荷在“二战”之后的北京师从溥心畲的堂弟溥佺，是一位技能高超的院派画家，定居檀香山后又受到现代西方艺术的影响。曾幼荷试图复兴或再释院派传统早期大师的风格，在她绘制的夏威夷山水（图 11.20）之中，我们可以发现 17 世纪个性派画家龚贤的影响（图 10.10）。

从 1949 年中华人民共和国建立起，美术教育和艺术家的生活、工作及思想都在党的领导之下。[8] 以吴作人为首，但实受延安干部控制的中央美院成为当时全国正规艺术学校的典范。1949—1958 年，苏联影响无处不在，当时中央美院教授的油画就受到莫斯科学院派画家康斯坦丁·马克西莫夫（Konstantin Maksimov）的影响。

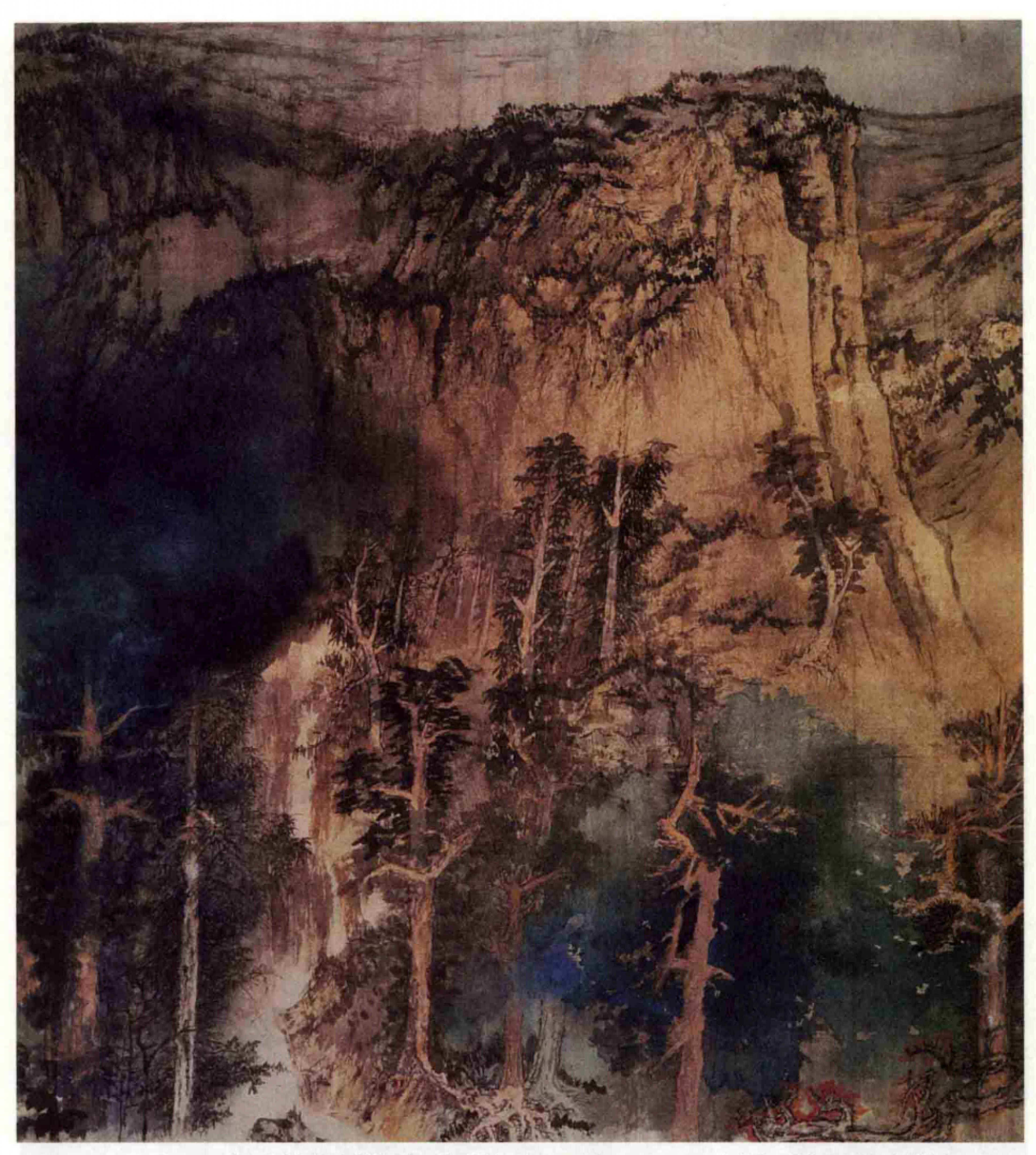


图 11.18 张大千《庐山图》横卷局部，彩墨绢本，高 178 厘米，1981—1983 年创作，现藏于台北故宫博物院。

图 11.19 ↑　赵无极（1921—2013）《18—01—95》，油画，高 41 厘米，现藏于牛津私人收藏。

图 11.20 ↓　曾幼荷（1923 年生）《夏威夷村庄》，水墨纸本，1955 年创作，现藏于火奴鲁鲁美术学院。

这个时代的艺术虽然还是处在马克思主义、毛泽东思想意识形态的框架之下，但是在技法上却勇于尝试，社会呼吁艺术家描绘在传统范式中前所未有的现实主义主题。也许，对中国艺术的未来影响最深远的是农民和工人都被鼓励拿起画笔描绘他们所熟知的世界，由此，至少在一段时间内割断了以往精英主义与“精致艺术”的关联，极度扩张了艺术的社会基础。1958 年，中国以浙江毕贤县的农民画家为榜样，发动全国范围的“农民画运动”。城市中的职业画家被指派去帮助农民们提高技能，某些绘画天才得以被发现，这个时代农民画的精华在于一种不受束缚的自发表现力，但当这些业余画家越来越成熟时，其表现能力却逐渐丧失了。

社会主义重建和马克思主义、毛泽东思想指导的大众教育所需要的技术范畴是无所不包的。无论是传统的还是现代的形式和介质各得其用，木刻和套色彩印得到令人惊异的发展，连环画可能由当时最杰出的画家承担，比如，程十发（1921—2007）所绘《儒林外史》连环画（图 11.21）的销量高达百万以上。同样极受欢迎的是以前张贴在农户门口的传统年画，此时也带有某些政治或意识形态意义。

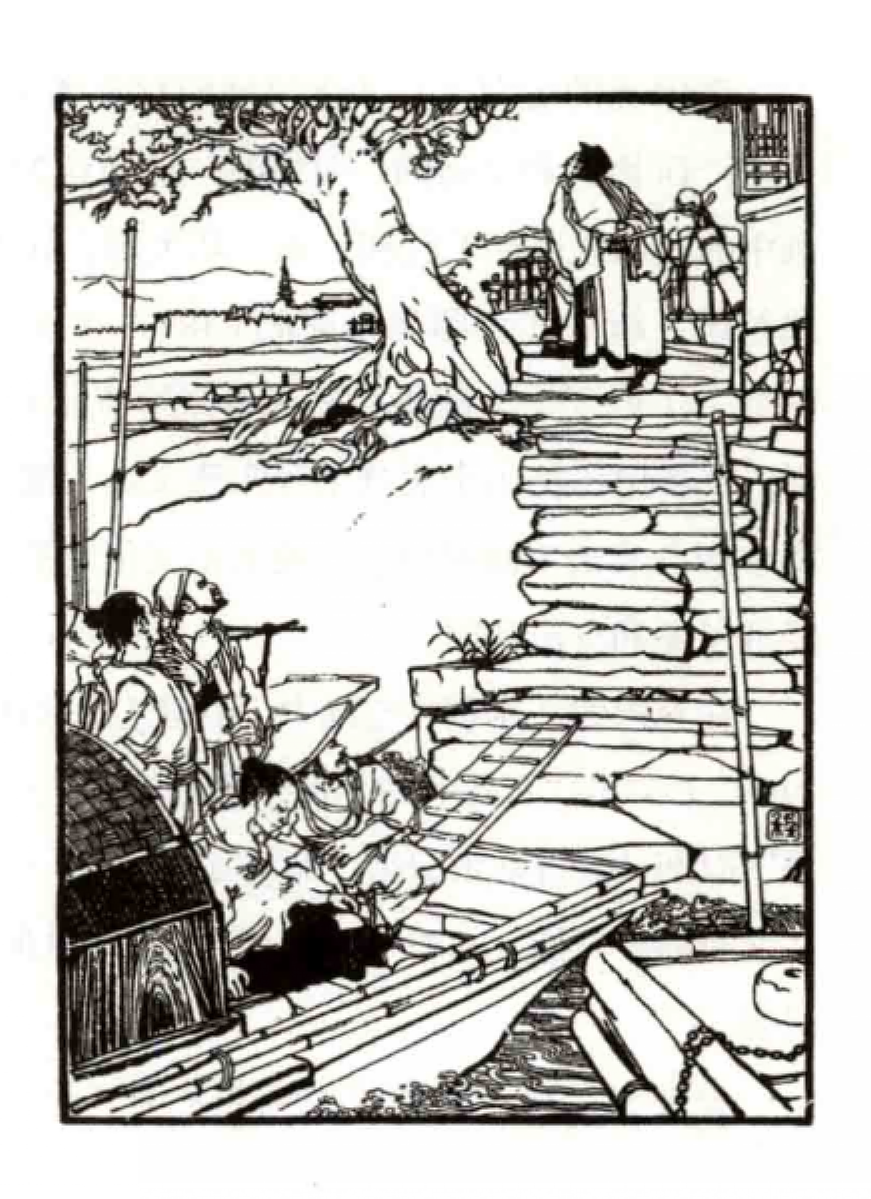


图 11.21　程十发（1921—2007）《儒林外史》插图，水墨纸本，高 13.7 厘米，1957 年创作。



图 11.22　潘天寿（1897—1971）《朝霞》横轴，彩墨纸本，高 144 厘米，1961 年创作，原藏于香港 Lo Wai-lun 收藏。

在国画的走向上，文化领袖们存在着两种截然不同的观点：一种认为它是资产阶级的和反动的，而另外一种则认为国画可以满足革命需要。最终，国画中的改革派赢得了胜利。老一辈大师，如齐白石和黄宾虹继续按照他们的方式绘画，新一代大师如朱屺瞻（1892—1996）、傅抱石和潘天寿（1897—1971，图 11.22）则开始尝试将其艺术奉献给革命主题，描绘重建、大坝建设、农民生活，或者用传统山水表现毛泽东诗文。大部分国画家，只要不脱离正统路线，将参加各省的书画家协会，或者由文化部领导的艺术家协会分支机构，以获取经济保障和身份认同。[9]

在有限的艺术创作空间中，中国艺术家还时常受到政治变化和摇摆的影响。1956—1957 年“百花齐放”时期稍显宽松，但 1957—1960 年的“反右”和“大跃进”时期又变得紧张起来。即使如此，这一时期也产生了不少艺术佳作，尤其以在北京的李可染（1907—1989，图 11.23）和在浙江美术学院教授国画的潘天寿为代表。[10]

香港和台湾的艺术家们则相对有一个比较宽松的环境。[11] 1945 年结束了



日本对台湾的殖民统治，当时最主要的画家，如学院派画家陈进（1907—1998）和油画家李石樵（1908—1995），曾经分别在东京和京都学习绘画。战后，日本渊源被割断，直到20世纪80年代才复原。国民党政府长期以来在文化上相当严格地固守保守主义，60年代，当美国影响比较强大时，几位大胆的艺术家，包括刘国松（1932年生，图11.24）、庄喆（1934年生）和其他的五月派成员，摆脱政府控制，脱颖而出，发展出一种深受纽约抽象表现主义影响的全新国画类型。与此同时，由吕寿琨（1919—1975）领导的香港元道画会也充分利用殖民地的宽松气候发展出类似的线索。

图 11.23 ↑　李可染（1907—1989）《秋趣图》立轴，彩墨纸本，高 68.5 厘米，1982 年创作，Lucy Lim 拍摄。

图 11.24 ↓　刘国松（1932 年生）《山水》，彩墨纸本，长 99 厘米，1966 年创作，现藏于牛津私人收藏。

到 20 世纪 80 年代，台湾和香港已经蓬勃出现了各种各样的现代主义运动。当这些艺术家的作品最终允许在大陆展出时，它们向年轻的艺术家们提供了一个外在刺激：展示绘画怎样才能够在风格上保持现代，而在感觉上保持中国化。与此同时，东南亚的中国艺术家，尤其是早年深受高更影响的新加坡画家钟泗宾（1917—1983），用形式主义风格表现热带地区的异域风情。旅居海外的中国艺术家的作品不被国内认同的时代已经过去了，它们被视为中国对现代艺术不断增长的国际特色的独特贡献。

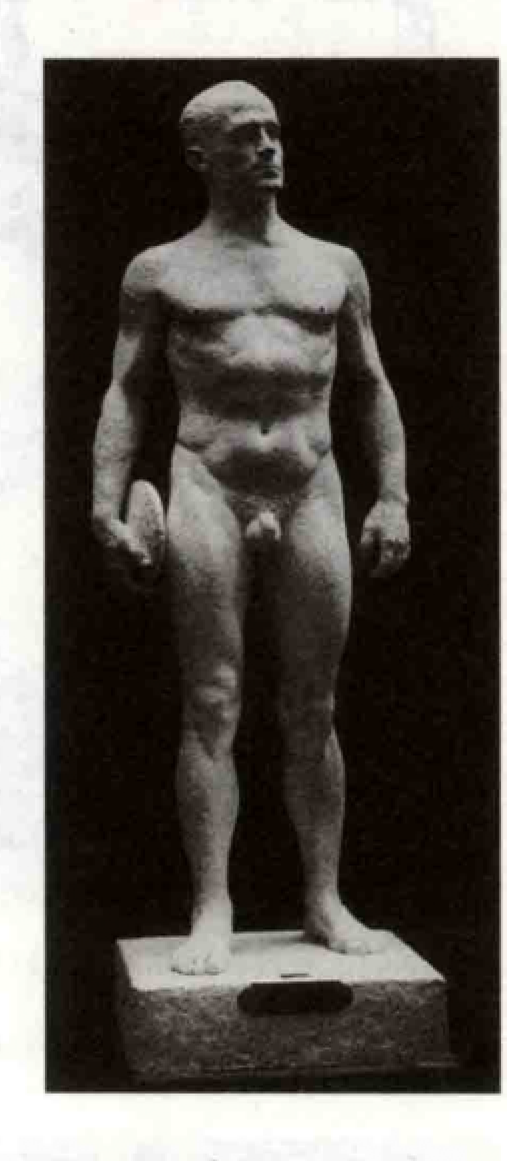


图 11.25 廖新学（1903—1958）运动员青铜塑像，1946 年。

雕塑

正如我们在以前各章中所提出的，雕塑从来没有像绘画和书法一样被当成艺术门类。传统上，它是工匠用来装饰居所和墓葬的作品，20 世纪二三十年代很少有学生对雕塑感兴趣，尽管几个从欧洲学成回国的学生后来成为卓有成就的人物雕塑家，尤其是滑田友（1901—1986）和廖新学（1903—1958，图 11.25）。廖新学于 1947 年从巴黎回国时已经获得了巴黎沙龙美展的金、银、铜奖，但是中国尚未把雕塑当成一种表现艺术形式，雕塑家们仅被委托制作纪念碑或肖像。

1949 年后，对雕塑和雕塑家的需求急剧增加。很快，雕塑大师和他们的学生为公共场所创作毛主席像、革命烈士像和苏维埃模式的工农兵群像。雕塑家们被鼓励以集体形式创作诸如 1965 年完成的《收租院》（图 11.26）[12]。《收租院》是真人大小的泥塑人物舞台群像，成功地再现了当地佃农耳熟能详的解放前四川地主刘文彩庄园的恐怖场景。

最引人入胜的现代中国雕塑出自香港的张义（1936 年生）、文楼（1933 年生）和他们的学生，台湾的杨英风（1926—1997）和他的学生朱铭（1938 年生）之手。朱铭的作品太极人物青铜像显示了中国传统和西方半抽象形式的完美结合（图 11.27）。



图 11.26 ↑　叶毓山及四川美术学院雕塑家集体创作泥塑《收租院》局部，1965 年，现藏于四川大邑。

图 11.27 →　朱铭（1938 年生）《太极》，青铜雕塑，高 280 厘米，长 475 厘米，1985 年创作，艺术家自藏。

装饰艺术和瓷器

中国的装饰艺术和工艺在设计上一贯非常传统，20 世纪也不例外。画家和设计师庞薰琹（1906—1985）从巴黎回国之后，自 40 年代起长期以来独立从事各种各样的工艺设计，这些设计看似现代但扎根于对古代纹样的深刻理解（图 11.28）。很少有人理解他的工作，直到 1956 年，在周恩来的支持下，他才得以在北京创立中央工艺美术学院，实现自己的理念。但即使在工艺美院，他和他的同事及学生的主要任务并不是设计新的式样，而是研究传统的织物、漆器、景泰蓝、玉器、牙雕，满足旅游业和出口贸易的需要。大量没有受过多少教育或根本没有受过教育的公众也倾向于传统风格。因此，中国工艺的纯粹的现代语言在很长时期只能缓慢且不稳定地发展，这并不出人意料。

19 世纪前半叶，瓷器工业持续衰败，景德镇瓷窑在 1851—1864 年的太平天国运动中惨遭毁灭后堕入谷底。但不久又得到复兴，1889 年光绪大婚时曾定制 868 件瓷器。瓷器制作得到慈禧的支持，持续繁荣至今。到 1990 年代早期，景德镇已拥有 2 万多工人，生产大量传统瓷器以满足国外和国内市场需求。近年来出现一个新现象：男女陶艺家不断涌现，他们的精品足以和日本以及西方最精致的作品相媲美。

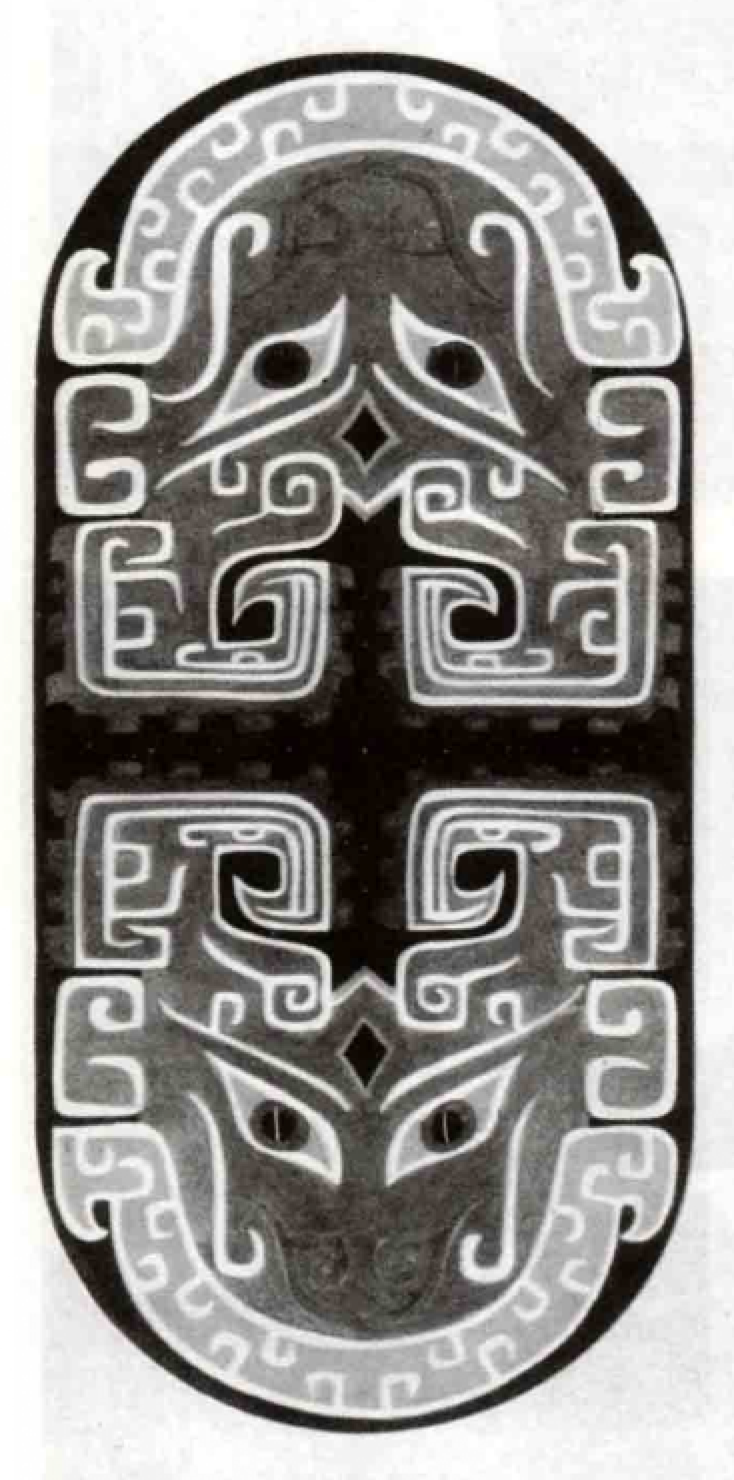


图 11.28　庞薰琹（1906—1985）商周母题的地毯设计，彩墨纸本，1945 年创作。

1960年代之后的中国艺术

尽管按照西方的标准，1960 年代早期的中国文化仍然是有局限的和因循守旧的，但在 1966—1976

年的“文化大革命”中，当时的艺术仍不可避免地成为斗争的目标。“文化大革命”不仅冲击了所有的机关，也摧毁了教育、学术和艺术中的“资产阶级”倾向。大学和艺术学校被迫关闭，博物馆不再开放。1966年夏天，所有的艺术和考古类杂志突然终止出版。[13] 这一切都与江青对文化生活的集权统治密切相关。所有参与了以前的文化活动的人，包括本章提到的所有中国大陆艺术家，无一幸免，全部因“修正主义”态度或者“右派”身份受到公开批判。他们或被送入劳改农场和工厂之中，或被逼精神失常，或被迫自杀。

彻底清理了艺术中的精英主义倾向后，农民艺术运动得到迅速发展。这一次，江青挑选的是陕西户县的农民画，户县农民画成为当时全国的典范。1972—1973年曾经经历了一个短暂的、稍微宽松的时期，考古学杂志重新出现。在周恩来的关怀下，某些艺术家被召回北京装饰宾馆和公共建筑，迎接美国总统尼克松的访问，但随后却紧跟着一个更加严格的控制的时代。

1976年1月8日，周恩来去世。对艺术家而言无疑是黑夜的降临。4月4日，清明节时期，大批群众聚集在天安门广场哀悼周恩来，反对包括江青在内的臭名昭著的“四人帮”。虽然警察驱散了示威群众，但这是解放以来第一次真正的群众自发集会游行，这是自1919年五四运动以来前所未见的人们以艺术和诗歌为形式对广泛共有情感的一次宣泄。[14]

1976年9月毛泽东去世，随后“四人帮”被逮捕。文学和艺术开始缓慢解冻，尽管所有艺术家的“修正主义”和“右派”身份直到两年以后才得以清除。由于他们长期陷于监禁之中，以至于思想趋于麻痹，无人敢越雷池一步。1979年，一群勇敢的年轻业余艺术家举行了1949年以来第一次非官方的艺术展。他们自称为“星星画展”，以王克平（1949年生）、马德升（1952年生）和黄锐（1952年生）为代表，将自己的艺术作品悬挂在北京一个公园的围栏之上。第一届“星星画展”和次年举办的第二届“星星画展”展出了前所未见的讽刺画和雕塑。尽管参观展览的人们并不见得完全理解所有的作品，他们却满怀激情地支持这种展览。[15]“星星画展”至第二届终止，“星星画派”解散。“星星画展”是一个转折点，艺术自由的趋势看起来不可避免。然而，在20世纪八九十年代，所有主要的“星星画派”画家以及其他一些独立艺术家多半再度出国寻求艺术自由。王克平旅居巴黎，于1994年创作了快乐的《生活》（图11.29）。

“星星画展”和其他显示艺术家独立人格的行为是一个充满了令人目瞪口呆

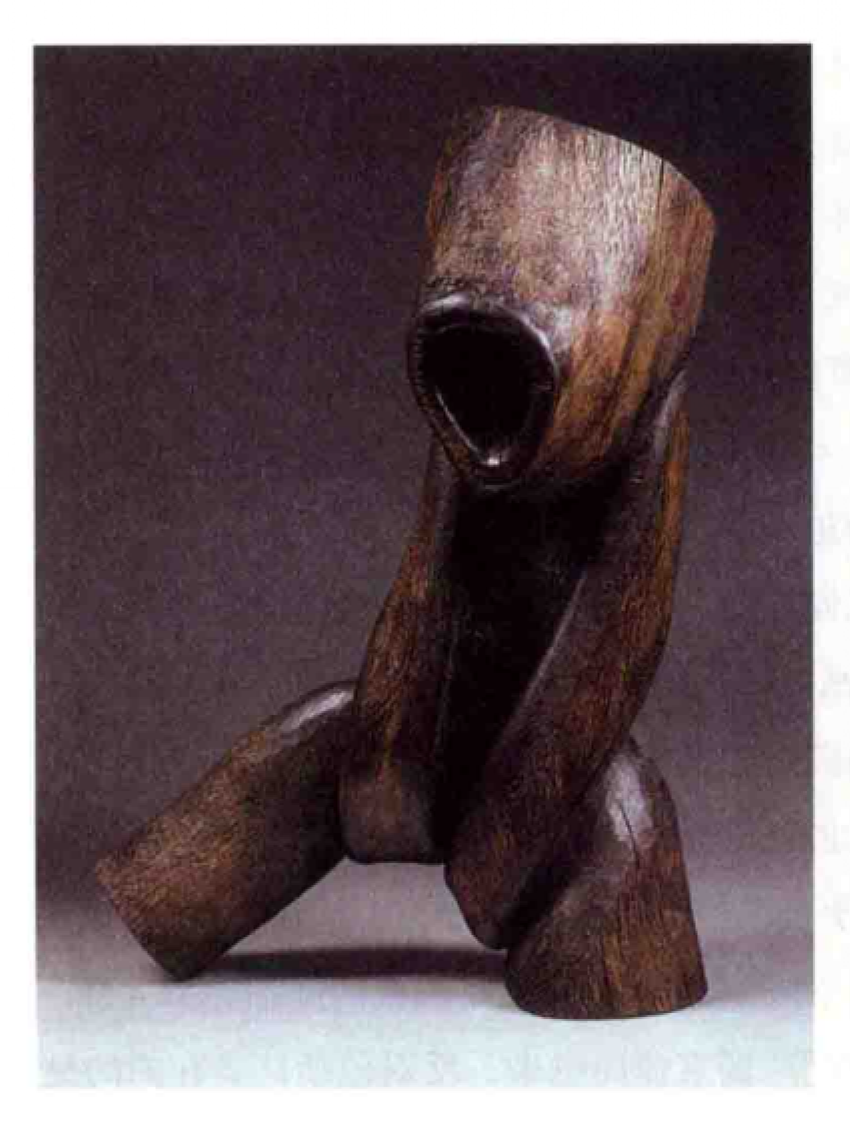






图 11.29 ↑　王克平（1949 年生）《生活》，树雕，高 85 厘米，1994 年创作，现藏于伦敦 Michael Goedhuis 收藏。

图 11.30 →　艾轩（1947 年生）《陌生人》，油画，高 76.2 厘米，1984 年创作，现藏于私人收藏。

的活动的时代的序曲。很快，中国的大门重新打开，解放后，除了最年长的艺术家之外，所有人第一次全面接触到当代西方艺术，同时也整体性地接触到中国之外的艺术和人文传统，包括历史、理论和批评作品。在整个 1980 年代，新的思想和形式的财富激发了探索和实践任何可能的风格和技法的渴望。成百上千的年轻艺术家登上艺术舞台，在这里我们只能简单地介绍代表人物。[16]

现实主义并没有被抛弃，但采用了新的形式，艺术家第一次感到有讲真话的自由。苏维埃现实主义被赋予了描绘“文化大革命”的恐怖的任务，如程丛林的极具震撼力的作品《1968 年某月某日雪》。而一群极具天分的四川艺术家，包括何多苓（1948 年生）、罗工柳（1916—2004）和艾轩（1947 年生），开始描绘青藏高原上的风景和生活，他们所表现出来的精致和诗意，更多来源于安德鲁·怀斯（Andrew Wyeth）而不是苏联艺术（图 11.30）。表达对自由、知识、科

学的渴望的象征主义绘画受益于从达利（Salvador Dali）到洛克维尔（Norman Rockwell）的西方艺术家，而面对现代中国生活中更让人沮丧的侧面，即生活在一个日益物质化、世俗化的社会中滋生的隔离感，有创造力的艺术家采用了从德国表现主义到超现实主义，即包括马克斯·恩斯特（Max Ernst）和勒内·马格里特（René Magritte）风格的一系列形象。新潮艺术家不可避免地受到舆论的批判，不仅因为他们的消极态度，也因为他们大多取法于西方。但新潮艺术家中最杰出的代表并没有将自身看成模仿者。对他们而言，外国形象和风格必须要借鉴和采用，因为他们无法在中国传统绘画语言中找到表达感觉的合适词汇。

新潮艺术在不平凡的 1980 年代末随着裸体画展和前卫艺术展而到达高潮，但转瞬即逝。首先是 1988 年 11 月仓促举行的裸体画展，之所以说仓促、不周全，是因为参展作品参差不齐，从沙龙风格的裸体到纯粹抽象表现主义都有，同时也因为这个展览所吸引的大量观众主要出于好奇心和色欲。而更让人困惑的是 1989 年 2 月长期被拖延但最终举行的“中国现代艺术展”，其中包括了大量耸人听闻的装置艺术，有的就是为了刻意追求轰动效果而制作的。一个艺术家向自己的名为《交谈》的装置艺术作品——两个真人大小的模型人物分别在不同的电话亭中而无法沟通——开了两枪，官方关闭了展览，更严格地审查以后类似的展览。[17]

1980 年代之后，众多现代运动艺术家前往海外寻求创作自由，以期解决中国当代艺术的永恒的贫困。官方展览仍在延续，规模不断扩大，数以百计的各省年轻的艺术家们崭露头角。绘画的水准，特别是油画，得到提升。只要不与现行意识形态相悖，创作主题和风格的范围十分宽泛。

一些更激进的艺术家留在中国，他们绘制两种类型的作品：一种用于国内展览的安全的画作，而另外一种更大胆的用于海外展览。1994 年，香港汉雅轩画廊展览的中国近年前卫艺术就包括了按照魏玛时代德国表现主义手法绘制的辛辣的讽刺画以及新的波普艺术。而在王广义的《大批判可口可乐》中，毛泽东时代的神圣符号，甚至包括毛泽东本人的肖像都和可口可乐以及其他著名的西方资本主义产品混杂在一起（图 11.31），这正符合西方波普艺术中将所有的政治性、意识形态性符号拉入商业艺术范畴的观念。

在一幅作品中，抗议和讽刺远远超出了政治层面。徐冰的《天书》（图 11.32）创作于 1987—1988 年，长长的纸卷上面印满了成千上万的汉字。初看起来像是难



图 11.31 ← 王广义（1956年生）《大批判—可口可乐》，彩色纸本，高 98.8 厘米，1992 年创作，现藏于香港 David Tang 收藏。

图 11.32 ↙ 徐冰（1955年生）《天书》，装置艺术，1988 年创作，也以书籍形式发表，四卷，印数 100 册。

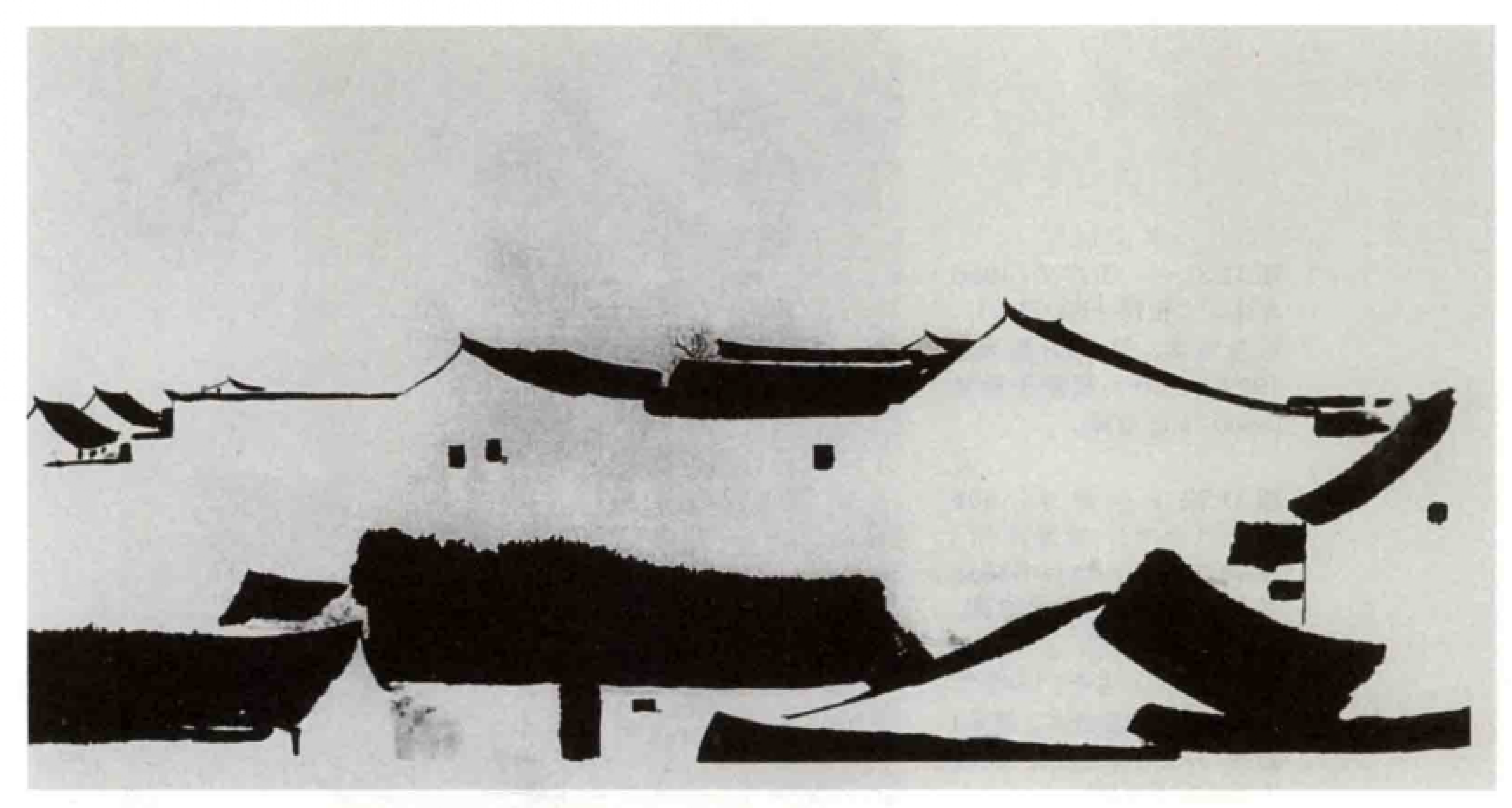
图 11.33 → 古干（1942 年生）寿字，彩墨纸本，高 93 厘米，1990 年创作，现藏于牛津私人收藏。



懂的中国经典，但每个按照传统方法雕版印刷而成的文字都是不可辨识的——这些字纯粹是艺术家的发明。徐冰嘲弄了所有的印刷品、墙报，以及中国人曾经长期依附的宣传的无意义状态；同时也苦口婆心地说明人类努力的无意义。后来这个不同寻常的作品在西方展览，而与中国情境隔离开来。西方的批评家和学生非常景仰这部作品，将其看成对语言、真理和意义的普遍性的最好说明。

美国艺术家劳申伯格（Robert Rauschenberg）的北京艺术展刺激了中国先锋派艺术在数年后的出现，书法采用了从表现主义到纯粹的抽象主义的众多新颖而具有试验性的形式。古干（1942 年生）受益于康定斯基、克里和米罗的艺术，发展出全新的半抽象书法风格，对繁荣至今的前卫艺术运动仍有强烈影响（图 11.33）。

邓小平提出的“有中国特色的社会主义”所鼓励的致富思想在 1990 年代早期迅速成为社会主流思想，艺术创作的环境也得到了根本改观。艺术市场迅速蓬勃发展起来。新生的中国实业家开始购买画作作为投资和礼物，绘画的价值得以确认。拍卖市场繁荣起来，众多艺术家不可避免地受到诱惑，开始创作市场反馈不错的作品。即使是正直如吴冠中这样的老画家，虽然不是为自身牟利，其油画和国画均售价不菲。除去政治色彩，中国艺术世界看起来越来越像西方的艺术世界。[18]



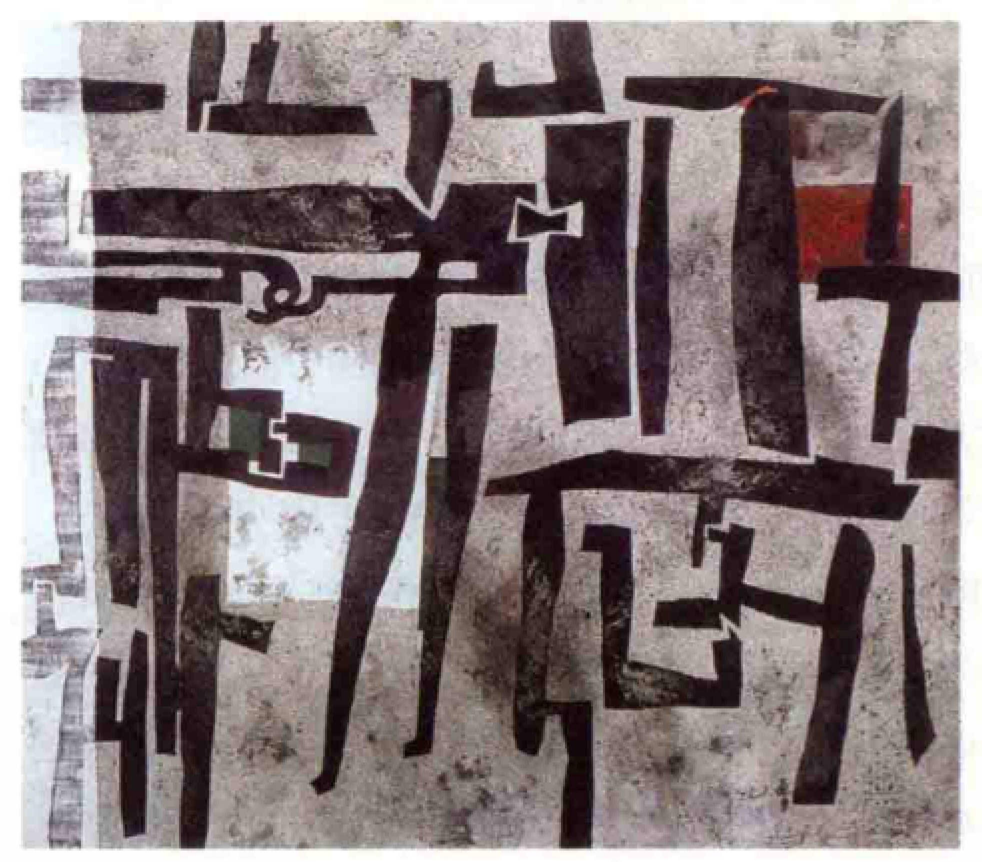


图 11.34 ↑　吴冠中《大宅》，水墨纸本，高 70 厘米，1981 年创作，现藏于阿拉巴马伯明翰美术馆。

图 11.35 ←　王怀庆（1944 年生）《未组装》，油画，高 144.7 厘米，1994 年创作，现藏于俄克拉荷马市 Robert A. Hefner Ⅲ 收藏。

图 11.36 →　邵飞（1954 年生）《月明星稀》，彩墨纸本，画家自藏。

国画和西画之间古老的辩争并没有解决，也许它根本就无法解决，正是中西绘画模式极富成果的接触，才产生了异常丰富的现代中国艺术。这个时期仍然存在大量的二流艺术家的艺术模仿，在西方也是如此。包括吴冠中、王怀庆（1944 年生）、罗中立（1948 年生）和毛栗子（张准立，1950 年生）等主流艺术家从西方按其所需地习得技法和主题，却以自己的语言予以表达（图 11.34 和图 11.35）。吴冠中于 1945—1950 年旅居法国巴黎，在毛泽东时代曾经因为对塞

尚的推崇而饱受摧残，但即使被罚做农民，他也坚持创作不缀。他顺利地从油画切换成中国画，创造出一种独特的风格，以自然主义韵律融合东西艺术（图 11.34），在这点上，他丝毫也不逊色于他的老师林风眠。同时，其他艺术家，诸如后来定居美国的女画家杨燕屏（1934 年生）和台北的楚戈（袁德星，1931—2011）都深层次地发掘了中国艺术的根基，在古代图形艺术和青铜器、漆器、玉器装饰纹样中，发现了用来再释现代艺术语言的象征主义形象的永不枯竭的源泉。1990 年代的中国艺术表现出一种活力、复杂和内在自信的感觉，似乎预示着中国将在 21 世纪的世界发挥主导作用。这些特质清晰地表现在北京女画家邵飞（1954 年生）的《月明星稀》上（图 11.36），在纯真的画面上，她将民间艺术、儿童画要素和毕加索的笔触结合在一起。

但是，21 世纪的最初数年，这种前瞻姿态被犬儒主义所替代，众多成功的艺术家不断机械地模仿他们自身开创的领域。看起来，为了吸引眼球，只要不直接攻击现政权威，他们不惜做出一切。在同一个展览上，如风行一时的上海、广州或者重庆双年展，概念艺术（如吴山专，1960 年生）、讽刺艺术（方力



钧，1963年生；岳敏君，1962年生）、表演和身体艺术（张洹，1965年生）、装置艺术（刘炜，1965年生）、计算机艺术（颜磊，1965年生）、抽象书法（古干）可能并行不悖。岳敏君模仿德拉克洛瓦1830年的《自由引导人民》的同名作就是对受到钳制的社会下，物质充沛虚饰的幸福的辛辣讽刺（图11.37）。

在成百上千获得认可的艺术家中，有些艺术家的作品值得被铭记。本书中我仅能列举一二。蔡国强（1957年生）以奇特的以火药和烟花为道具的装置和表演艺术著称。但他在装置艺术《回光：来自磐城的礼物》上获得更深远的影响。他用从日本海岸沙丘中挖掘出来的渔船残体，填满大量福建德化窑废料堆的白瓷片（图11.38）。这件作品象征了中国的外销瓷贸易。更为重要的是，它本身就是令人惊叹的创造，形式比观念更引人入胜。

最近，艺术家也发现了相互支持的新现象——比如北京郊区大山子的艺术家社区。一个濒临废弃的工厂区798区被艺术家接管，改造成书店和时尚餐



图 11.37 ↙ 岳敏君（1962年生）《自由引导人民》，油画，高 250 厘米，1995—1996 年创作，现藏于北京 Uli Sigg 收藏。



图 11.38 → 蔡国强（1957年生）《回光：来自磐城的礼物》，2004 年，现藏于 Caspar H. Schubbe 收藏。

馆，成为前卫艺术的橱窗和政府的宽容程度的体现。在这个世界里，美学价值和美的观念作用甚微，人们在“什么是艺术，什么不是艺术”的判断上，观念十分混乱。前卫艺术和普罗大众的鸿沟越来越宽。同时，艺术也在不断进步。画笔绘画继续繁荣，从王无邪（1936 年生）的微妙的半抽象风景到曲磊磊（1951 年生）的墨色肖像，国画的大量创作也反映了城市中国的新生代的文化自信，构成现代艺术的国际运动的重心。

有人可能会问，在缺乏政治自由的环境下，何以出现如此具有活力和极其复杂的艺术世界？当前的中国艺术比过去的半个世纪享有更多的自由是不容否认的。但是，自由是有限度的，中国的艺术自由之脉远比现在所施加的限制要源远流长。个人对集体、家庭和国家的忠诚优先于个性自由的理念深深地根植于中国传统文化。其整体目的在于获取社会和谐，当这种和谐不复存在，也就是一个王朝衰败或者动荡之时，个人主义才可以发出强烈的呐喊。

我们不能指望在今天的中国能够和西方一样出现众多艺术家投身于反主流立场，并将其视为有活力的文化的标志，这只有极少数天才艺术家才能做到。但我们可能期待看到艺术家和权威之间的张力——艺术家既部分接受又竭力反抗制度和社会对其个性自由施加的约束。就是在这些约束之中产生了过去伟大的中国艺术传统的众多杰作，也许还是在这些约束之中，未来伟大的艺术也会源源不绝。

注 释

第一章

1 事实上，这并非一个非常古老的传说。早期中国人信仰宇宙自衍，而没有创世神话。牟复礼（Frederick Mote）的*Intellectual Foundation of China* (New York, 1971), 17-19采纳卜德（Derk Bodde）的观点，甚至认为这个故事自境外传入中国。但是，这个故事广为流传的事实说明它至少满足了普通民众的某些需要。

2 本书碳14断年经过树轮年代校正，但仍需谨慎对待。

3 综述参见Kwang-chih Chang, *The Archaeology of Ancient China, 4th ed.* (New Heaven, 1986)。

4 李文儒主编：《中国十年百大考古新发现 1990—1999》，上卷，第156—164页，北京，2002年。

5 Kwang-chih Chang, *The Archaeology of Ancient China*, 4th ed., 157.

6 S. Howard Hansford, *A Glossary of Chinese Art and Archaeology*, rev. ed. (London, 1961), 31。

7 同上。

8 Shelagh Vainker, *Chinese Pottery and Porcelain: From Prehistory to the Present* (London, 1991), 27.

9 S. Howard Hansford, *The Seligman Collection of Oriental Art*, vol. 1 (London, 1957), 9.

10 Max Loehr, "Bronze Styles of the Anyang Period", *Archives of the Chinese Art Society of America* 7 (1953): 42-48.

11 K. C. Chang, *Art, Myth and Ritual: The Path to Political Authority in Ancient China* (Cambridge, Mass., and London, 1983), 65.

12 水野清一：《殷周青銅器と玉》（东京，1959年），第9页。

13 设计师按照每边九里的方形式样设计国都，每边开三个门和三条道路。这样，国都之中就有九条横向大道和九条纵向大道，每条大道的宽度允许九辆马车并行。祖庙在左侧，社土祭坛在右侧；前面是朝堂，后面是集市。（Alexander Soper英译文，据E. Biot, *Le Tcheou-li, ou Rites de Tcheou* [Paris, 1851]）

14 对扶风和其他东周窖藏的讨论，铜器纹饰表现的西周信仰和礼制的变迁的清晰说明，参见Lothar von Falkenhausen, *Chinese Society in the Age of Confucius (1000-250 B. C.): The Archaeological Evidence* (Los Angeles, 2006), 30-41。由于窖藏铜器组合并不完整，可能表明器群主人携带了最珍贵的器物东迁。

15 继承先妣先祖，筑成房屋百堵。向西向南开户。全家来此居住，说说笑笑相处。绑扎停停当当，敲打叮叮当当，风雨都能挡住，雀鼠不能穿破，君子安居之所。象人立那么端正，象箭头那样有棱，宏壮象大鸟举翅，彩檐象雉鸡飞升。君子举足登临。前庭平平正正，楹柱高大齐整。亮处十分轩敞，深处也是宽明。君子得到安宁。下有莞席上有竹覃，舒舒服服就寝。君子睡罢起身，叫卜人推详梦境。（余冠英译文，选自《诗经选译》[北京，1985年]，第119—120页）

16 众多学者都曾经讨论明堂建筑，尤其是王莽时期（9-23）宣称复兴儒学，仿周制兴建的明堂。参见Nancy Steinhart, *Chinese Traditional Architecture* (New York, 1986), 70-77和Wu Hung, *Monumentality in Early Chinese Art and Architecture* (Stanford, 1995)。

17 王起兵攻击糙鱼，顺道攻击淖黑。王返回后在宗周举行燎祭仪式，赏赐我（郭伯）十朋贝。我冒昧颂扬王的美德，为我去世的父亲制作了这件簋。希望我的子子孙孙永远珍惜和使用它。（苏立文英译文，据

第二章

1 L. Carrington Goodrich ,"Archaeology in China :The First Decades", *Harvard Journal of Asiatic Studies*, 17, no. 1: 5-15.

2 对于夏问题和商文化的综述，参见Robert Bagley, *Shang Ritual Bronzes from the Arthur M.Sackler Collection*, vol.1(Washington, D. C., and Cambridge, Mass., 1987)。

3 Jessica Rawson , "Shang and Western Zhou Designs in Jades and Bronzes", *International Colloquium on Chinese Art History,*1991, *Proceedings: Antiquities*, Part I. 73-105.

4 Robert W. Bagley, "Panlongcheng: A Shang City in Hubei" , *Artibus Asiae* 39, no. 3/4 (1977): 165-219.

5 Robert W. Bagley, "An Early Bronze Age Tomb in Jiangxi Province", *Orientations* 24, no.7 (July 1993): 20-36.

6 Robert W. Bagley, ed., *Ancient Sichuan: Treasures from a Lost Civilization* (Seattle and Princeton, 2001).

7 "殻在甲申日占卜：妇好要生孩子了，是好是坏？三十一天后的甲寅日，验证：妇好生下孩子了，不好，是个女儿。"英文为吉德炜（David Keightley）翻译。

Bernhard Karlgren, *A Catalogue of the Chinese Bronzes in the Alfred E Piilsbury Collection*, [Minneapolis, 1952]）最后一句表明这些器物是用器而非葬器。

18 近年发现揭示，《周礼》无法复原周代之前玉器的象征性用法。新石器时代遗址的发掘已经表明璧和琮虽广泛见于东海岸地区，但并不同出。例如，瑶山的良渚文化墓葬中出现了众多玉琮，但不见玉璧。《周礼》的重要性表现在它所定义的某些玉器的礼制和象征性意义在后世朝代得到严格遵循。

19 葬玉的数量和种类的增加，参见Jessica Rawson, *Chinese Jade from the Neolithic to the Qing* (London, 1995), section 24, 314-320。

第三章

1 此墓及部分随葬品的精美图片见《中国画报》1986年第1期，第14—17页。

2 韦利（Arthur Waley）在*An Introduction to the Study of Chinese Painting*中率先指出楚文化在创造性艺术和对艺术想像力的能量的认知上的重要性。霍克斯（David Hawkes）*Ch'u Ts'u: The Songs of the South*中讨论了楚文化的贡献。这些评价在当时尚不属于要地的长沙和作为首都的江陵，以及信阳等地的考古发现中得到反复证实。1980年于四川成都附近发现的一座木椁墓与长沙和江陵所见的木椁墓基本类似，由此可见西汉时期楚文化影响之深远。

3 《文物》1979年第7期，第1—52页；《中国建设》1979年第5期，第28—31页。

4 中山由游牧民族白狄创建，在前296年为燕国攻灭之前曾短暂定居于今天的河北。

5 关于战国时期青铜器风格的衍化，参见Jenny F. So, "New Departures in Eastern Zhou Bronze Design: The Spring and Autumn Period", "The Inlaid Bronzes of the Warring States Period", in Wen Fong, ed., *The Great Bronze Age of China: An Exhibition from the People's Republic of China* (New York, 1980), 249-320。

6 延长丧葬时间而占用人们更多的时间，精心装饰墓葬而耗费人们的钱财。挖掘大型坟丘可以给穷人提供工作；修葺壮观的墓葬可以给工匠提供工作；墓葬中使用内棺和外椁可以给木工提供工作；而给死者覆盖多重衣服可以给女工提供工作。（据杨联陞英译文，L. S. Yang, "Economic Justification for Spending", *Harvard Journal of Asiatic Studies* 20 [June 1957]: 43）

7 对这一问题的详细研究，特别是关于曾侯乙墓编钟的研究，参见Lothar von Falkenhausen, *Suspended Music: Chimes and Bells in the Culture of Bronze Age China* (Berkeley, 1993)。

8 Emma Bunker, Bruce Chatwin and Ann Farkas, *"Animal Style" Art from East to West* (New York, 1970)。

9 二八队列的佳人一般打扮，跳起了郑国的土风舞啰……赢得了晋国制的金带钩，光彩照耀着白日啰。（陈子展译文，引自《楚辞直解》，第351页）Hawkes, Ch'u Tz'u, 108。"犀比"可能源自突厥—蒙古语词汇sarbe，表明带钩来自西方。

10 包括织物在内的江陵考古发现参见《江陵雨台山楚墓》，北京，1984年。

11 玻璃的前身之一"埃及彩釉陶"在约前950年的西周墓葬中已经被发现。真玻璃（铅钡玻璃）最早于前475年出现于贵族墓葬之中。但中国最早的玻璃器皿出现于约前113年的西汉中山王刘胜墓中。参见Peter Hardie, "The Earliest Glass in China", *Transactions of the Oriental Ceramic Society*, 52:84。

第四章

1 Wu Hung, "A Sanpan Shan Chariot Ornament and the Xiangrui Design in Western Han", *Archives of Chinese Art* 37: 38-59.

2 这些看似为佛教母题的图像是否出自佛教徒之手值得存疑。众多形象可能是被那些对佛教毫无概念的人借用到区域性崇拜，如道教或者其他民间信仰之中。少数形象，如四川嘉定的坐佛形象，应该确凿无疑地属于佛教主题（尽管这个图像的准确年代无法推定）。参见Wu Hung, "Buddhist Elements in Early Chinese Art", *Artibus Asiae* 47 (1986): 263-352。

3 魂啊归来！回到故居啰！天地四方、六合之内，多的是大贼大奸啰。画像陈列在君王的房间，清净安闲啰。这里是高堂深宇，有栏杆的几层高轩啰。层层的平台，叠叠的水榭，面对高山啰。亮格的门板挂着红绸的门帘，还有刻菱形纹的门板方楣啰。冬天有复室暖房，夏室又风凉啰。溪谷回环往复，流水的声音潺湲啰。晴光与和风摇曳蕙花，还飘荡在丛兰啰。香气通过厅堂进入内室，上到朱红望版、下到地面覃宴啰。大理石室装饰着翠鸟长尾，高挂在玉钩之上啰。织着翡翠、缀着珠子的被头，灿烂地一齐发光啰。细软的绸子壁衣披在壁上，还有罗纱帐子高张啰；流苏条子配合花素丝边，下结奇巧的半圆玉璜啰。房间里的景观，多的是珍怪啰。兰油明明亮亮的烧着，华贵的装饰都齐备啰。二八列队的佳人侍寝，厌倦了就挨次替代啰。……魂啊归来！（陈子展译文）英文译文参见David Hawkes, *Ch'u Tz'u: The Songs of the South* (Oxford, 1959), 105-107。霍克斯认为此诗作于前208年或者前207年。

4 马王堆一号墓的完整发掘报告见《长沙马王堆一号汉墓》，两卷本，北京，1973年。

5 Ann Paludan, *The Chinese Spirit Road: The Classical Tradition of Stone Tomb Statuary* (New Haven, 1991)，特别是其中第二章。

6 对秦始皇陵兵马俑坑及其出土器物的概论参见《秦始皇的地下兵团》，中国旅游出版社，北京，1988年。

7 谢阁兰对汉代雕塑的生动描述，见Eleanor Levieux trans., *The Great Statuary of China* (Chicago, 1978)。

8 对武梁祠画像石的意义的全面分析，参见Wu Hung, *The Wu Liang Shrine: The Ideology of Early Chinese*

Pictorial Art (Stanford, 1989). Cary Liu, ed., *Recarving China's Past: Art, Archaeology, and Architecture of the "Wu Family Shrines"* (Princeton, 2005)。

9 神仙魂魄在华丽的墙面上飘浮移动，天地、世间万物、各种野外物种、山神海怪都被描绘出来。画家用各种色彩描绘出它们的千变万化的姿态，他忠实地描摹各种形象，并根据对象不同施加不同的色彩。（韦利译文，Arthur Waley, *An Introduction to the Study of Chinese Painting* [London, 1923], 30-31）

10 金日磾之母教子有方，对儿子要求甚为严格：武帝听到之后甚为嘉许。当金日磾之母因病去世时，武帝让人在甘泉宫的墙上画了她的像……金日磾每次看到画像时，都会跪拜和哭泣，然后才离开。（索伯未刊论文Literary Evidence for Early Chinese Painting，引自Laurence Sickman and Alexander Soper, *The Art and Architecture of China*, London, 1974, 67）

11 巫鸿注意到，人死之后，亲属会制作绘制了死者的名旌，悬挂在灵堂之前和停厝处，代表死者接受家人的供奉，此后会覆盖在内棺之上。参见Wu Hung, "Rethinking Mawangdui", *Early China* 17 (1992): 1-24。

12 尚方所制铜镜绝无瑕疵，左侧是青龙，右侧是白虎，它们可以消除灾害；朱雀和玄武调和阴阳；祝你子孙满堂，位居中央；祝你永保父母；祝你快乐富足；祝你寿命比金石还长；祝你富贵如侯王。（高本汉英译文，引自Bernhard Karlgren, "Early Chinese Mirror Inscription", *Bulletin of the Museum of Far Eastern Antiquities* 6: 49）有的私人作坊也带有"尚方"铭文以彰显其尊贵，参见王仲殊《汉代考古学》。

13 Schuyler van R. Cammann, "The TLV Pattern on Cosmic Mirrors of Han Dynasty", *Journal of American Oriental Society* 68, no. 4: 160-161.

14 自刘胜玉衣发现以来，还有几套玉衣得以发现，其中最精致的是逝于前165年的楚王刘戊的玉衣，刘戊的陵墓也如同刘胜的一样，凿山为陵，其玉衣由4000余片玉薄片以金丝穿缀而成。其陵墓中重达383克的金带钩，众多金、银、铜、玉、漆和铁器，多达17.6万枚钱币，简报参见*The Times* (London), Jan. 16, 1996。

15 近年窑址新发现数量剧增，本书仅提及若干，命名问题也日益凸显出来。但在中国陶瓷专家没有提出新的命名系统之前，读者们不宜过于果决地放弃约定俗成的窑口词汇。参见Yukata Mino and Patricia Wilson, *An Index to Chinese Kiln Ssites from the Six Dynasties to the Prensent* (Toronto, 1973)。更为晚近的彩色插图本有*Catalogue of the Exhibition of Ceramic Finds from Ancient Kilns in China* (Hong Kong, 1981)。

第五章

1 英译本参见Ch'en Shih-hsiang, *Literature as Light Against Darkness*, rev. ed. (Portland, Me., 1952)。

2 Arthur Waley, *An Introduction to the Study of Chinese Painting* (London, 1923), 72; Alexander Soper, "The First Two Laws of Hsieh Ho", *Far Eastern Quarterly* 8 (Aug. 1949): 412-423; and Shio Sakanishi, *The Spirit f the Brush* (London, 1939), 51.

3 William B. Acker, *Some T'ang and Pre-T'ang Texts on Chinese Painting* (Leyden, 1964), xxx.

4 顾恺之传记和《世说新语》中有若干则传神故事，后者英译见Richard Mather, *Shih-shuo Hsin-yu: A New Account of Tales of the World* (Minneapolis, 1976)。同时参考Ch'en Shih-hsiang, *Biography of Ku K'ai-chih*, Chinese Dynastic Histories Translations, no. 2 (Berkeley, 1953) 和Shane McCausland, *Gu Kaizhi anf the Admonitions Scroll* (London, 2003)。

5 关于"传神"问题，参见Mary H. Fong, "Chuan-shen in Pre-Tang Human Figure Painting: As Evidenced in Archaeological Finds", *Oriental Art* 39, no. 1: 4-19。娄睿墓壁画发表于《中国画报》1983年第6期。

6 背景材料参见A. Foucher, *La Vie du Bouddha* (Paris, 1949); Arthur Wright, *Buddhism in Chinese History* (Stanford, 1959)。文献翻译见Dwight Goddard, ed., *A Buddhist Bible* (Boston, 1970)。

7 Wu Hung, "What is Bianxing? On the Relationship between Dunhuang Art and Dunhuang Literature." *Harvard Journal of Asiatic Studies 52*, no.1 (June 1992): 137.

8 Arthur Wright, "Fo-t'u-t-eng, a Biography", *Harvard Journal of Asiatic Studies* 2 (1948): 356.

9 Laurence Sickman and A. C. Soper, *The Art and Architecture of China*, rev. ed. (London, 1971), 89.

10 Michael Sullivan and Dominique Darbois, *The Cave Temples of Maichishan* (London, 1969).

11 Lukas Nickel, ed., *Return of the Buddha: The Qingzhou Discoveries* (London, 2002).

12 斯坦因（Sir Aurel Stein）于1907年首次记录这些洞窟，并从中取走大量的写本和绘画。法国汉学家伯希和（Paul Pelliot）后来系统地对敦煌洞窟进行了拍照和编号。他的编号系统为大多数西方读者所熟知。第二套编号系统是由1942—1943年前往敦煌临摹壁画的中国画家张大千提出的。第三套系统由1943年之后即负责敦煌壁画的保护、研究和发表的敦煌研究院提出。敦煌研究院提出的总数达402窟的编号系统是目前广为接受的。

13 Ann Paludan, *The Chinese Spirit Road: The Classical Tradition of Stone Statuary*, chap 4, "The Period of Disunion"对雕塑有全面讨论和图示。

14 关于墓葬陶俑，参见Shelagh Vainker, *Chinese Pottery and Porcelain: From Prehistory to the Present* (London, 1991), app. 1, 218-219。

第六章

1 除了Nancy Steinhart的*Chinese Traditional Architecture* (New York, 1986)和*Chinese Imperial City Planning* (Honolulu, 1990)外，另可参考刘敦桢《中国古代建筑

史》，北京，1980年。

2 龙门北侧洞窟是太宗及长孙皇后推行孝道政治的标志。宾阳洞建于北魏时期，宾阳南窟是李泰仿宾阳中窟于641年开凿。敬善寺则是658年由魏夫人捐建的。宾阳北窟由高宗于7世纪50年代晚期开凿。参见Amy McNair, "Early Tang Imperial Patronage at Longmen", *Ars Orientalis* 24:65-81。

3 关于安岳石刻，参见顾美华：《中国大佛》，上海，1994年，第92—93页。

4 大乘佛教的符号、图像、符咒和经文的大量复制可能得到唐代雕版印刷的快速发展的鼓励。目前发现的最早的雕版佛经是斯坦因于敦煌发现的年代为770年的佛教符咒，现藏于英国大英博物馆。中原和西藏似早在6世纪就尝试雕版印刷了。而且，中国商代即已出现的印章，以及汉代纸张发明后实现的拓印石刻铭文都暗示印刷术早已存在。

5 关于敦煌第323窟，参见Michael Sullivan, *Chinese Landscape Painting*, vol. 2, *The Sui and T'ang Dynasties* (Berkeley, 1980), figs. 11, 21, 13。

6 Kohara Hironobu, "Tung Ch'i-Ch'ang's Connoisseurship in T'ang and Sung Paintings", in Wai-kam Ho, ed., *The Century of Tung Ch'i –ch'ang, 1555-1636* (Kansas City, 1992), I: 86-88.

7 张璪对唐代山水画的风格和技法的贡献参见拙著*Chinese Landscape Paintings*, vol. 2: 65-69。

8 《文物》1988年第10期有详细发掘报告，并配有精美插图。其中重要出土器物的彩色插图见《中国建设》1987年第11期和《中国画报》1987年第10期。

9 *Anonymous, Abbar as-Siwa i-Hind*, 译本见Jean Sauvaget (n.p., 1948), vol. 16, section 34。

10 到1987年，考古学家至少在河北、河南、陕西、山西、安徽和江西的十二个县找到生产白陶的隋唐窑址，参见Christine Ann Richards, "Early Northern White Wares", *Transactions of the Oriental Ceramic Society* 49:58-77。

11 Rosemary Scott, "A Remarkable Tang Dynasty Cargo", *Transactions of the Oriental Ceramic Society* 67 (2002-2003): 13-26; Zhang Pusheng, "New Discoveries from Recent Research into Chinese Blue and White Porcelain", *Transactions of Oriental Ceramic Society* 56 (1991-1992): 38. 扬州出土的大量明代早期青花瓷悉数出自景德镇。

12 T. S. Y. Lam, *Tang Ceramics: Changsha Kilns* (Hong Kong, 1990).

13 Yao Tsung-I, "A Short Account of Chinese Tomb Pottery Figures", in *Chinese Tomb Figurines* (Hong Kong, 1953), 9.

14 参见《文物》1972年第7期，感谢Jiang Qiqi提醒我注意此点。

15 选自《三教搜神大传》，引自鲁迅《中国小说史》，杨宪益和戴乃迭译，北京，1959年。

第七章

1 《营造法式》以确立公用和官式建筑的严格规范为目的，参见Else Glahn, "Chinese Building Standards in the 12th Century," *Scientific American* 244: 132-141。

2 Laurence Sickman and A. C. Soper, *The Art and Architecture of China*, rev. ed. (London, 1971), 192.

3 参见黄休复《益州名画录》，特别是在对画家分类的介绍中，他界定出"逸"的类别。

4 《画鉴》，中国画论丛书（北京，1959），第22页。

5 在小川裕充的研究基础上对悬挂于玉堂的书画的复原参见Scarlett Jang, "Realm of the Immortals: Paintings Decorating the Jade Hall of Northern Song", *Arts Orientalis* 22: 81-97。

6 英译本见Susan Bush and Hsiao-yen Shih, eds., *Early Chinese Texts on Painting* (Cambridge, Mass., 1985), 145-148。

7 本段受到宗白华《中国诗画中所表现的空间意识》的影响，英译文见Ernst J. Schwartz, *Sino-Austrain Cultural Association Journal* 1 (1949): 27。中国画论学者确认出中国画中三种透视方式：高远（描绘从下向上仰望高山），深远（鸟瞰连接高地平线的连续脉络）和平远（如同西方风景画中常见的向低地平线的退缩）。

8 郭熙《林泉高致》由郭思于1117年编辑，英译本见Susan Bush and Hsiao-yen Shih, *Early Chinese Texts on Painting*, 153。

9 徐邦达认为此卷出自徽宗画院画家之手，参见罗覃对徐邦达《古书画伪讹考辨》的书评，*Ars Orientalis* 17 (1987): 186。

10 韦陀（Roderick Whitfield）对这个长卷的开创性研究，见"Chang Tse-tuan's Ch'ing-ming shang-ho tu", *Proceedings of the International Symposium on Chinese Painting*, 351-390。近年的研究对长卷作者提出置疑，见Valerie Hansen, "The Mystery of the Qingming Scroll and Its Subject: The Case against Kaifeng", *Journal of Sung-Yuan Studies* 26: 183-200。

11 北宋文人对书画的态度见Susan Bush, *The Chinese Literation Painting: Su Shih (1037-1101) to Tung Ch'i-Ch'ang (1555-1636)*, Harvard-Yenching Institute Studies, no. 27 (Cambridge, Mass., 1971)。

12 吉川幸次郎引用，英译本见Burton Waston, *Introduction to Sung Poetry* (Cambridge, Eng., 1967), 37。

13 对宋代画院历史的全面讨论，见Wai-kam Ho, "Aspects of Chinese Painting from 1100 to 1350", Wai-kam Ho, Sherman E. Lee, Laurence Sickman, and Marc F. Wilson, eds., *Eight Dynasties of Chinese Painting* (Cleveland, 1980), xxv-xxx。

14 Hui-shu Lee, "The Emperor's Ghost-Writers in Song Dynasty China", *Artibus Asiae* 64 (2004): 61-101.

15 选自内藤藤一郎《法隆寺壁画の研究》。William Acker和Benjamin Rowland译本 *The Wall-Paintings of Horyuji* (Baltimore, 1941)。尽管该寺庙于梁末被焚，与张僧繇的关联仅是传说，但是这种技术用于6世纪壁

画是确凿无疑的。

16 引自Osvald Siren, *Chinese Painting: Leading Masters and Principles* (London, 1956), I: 175。

17 Kakuzo Okakura, *The Awakening of Japan* (n. p., 1905), 77.

18 Wu Tung and Denise Party Leidy, "Recent Archaeological Contributions to the Study of Chinese Ceramics," in *Imperial Taste: Chinese Ceramics from the Percoval David Foundation* (Los Angeles and San Francisco, 1989), 93.

19 近期考古发掘显示，早在唐代，耀州除出产青瓷外，也生产三彩陶俑和磁州窑风格的褐釉或黑釉瓷。参见Brian McElney, "Recent Discoveries from the Yaozhou Kiln Site," *Oriental Art* 41, no. 1 (Spring, 1995): 20-24。

20 20世纪80年代，考古学家在北京北郊发现龙泉务窑。现存的12处窑址上出现大量的年代在10世纪晚期到13世纪的辽瓷。参见Shelagh Vainker, *Chinese Pottery and Porcelain: From Prehistory to the Present* (London, 1991), 86-87。

21 传说龙泉窑有两孔瓷窑，一为哥窑，一为弟窑，不过两者均未得见。陶瓷工艺专家指出哥窑实际上就是南宋官窑的变体。参见Rosemary Scott, "Guan or Ge Ware? A Reexamination of Percival David Foundation", *Orential Art* 39, no. 2 (Summer 1993): 22。

22 过去认为所有出口的青白瓷均产自景德镇或者福建。但由于广西瓷窑的发现，青白瓷的渊源问题需要重新考虑。参见Rosemary Scott and Rose Kerr, "Copper Red and Kingfisher Green Porcelains: Song Dynasty Technological Innovations in Guangxi Province", *Oriental Art* 39, no. 2 (Summer 1993): 25-33。

第八章

1 Patrick Fitzgerald, China: *A Cultural History* (London, 1935).

2 Sir Henry Yule, trans., *The Travels of Marco Polo* (London, 1905). 越来越多的人置疑马可·波罗是否真的到过中国。他可能是根据他的父亲和叔父的游历经历写作的，他本人最远只到达喀喇昆仑。参见Susan Whitefield, "Exploring Marco Polo", *Britain-China*, no. 3 (1994), no. 1 (1995)和Dr. Frances Wood, *Did Marco Polo Goes to China?* (London, 1995)。

3 美国学者对元代"革命"的特征与范围，以及随后的中国书画史的概述参见James Cahill、Robert Harris和Jerome Sibergeld的讨论，*Archives of Chinese Art* 55 (2005): 17-39。

4 对中国女性画家的介绍，参见Marsha Weidner et al., *Views from Jade Terrace: Chinese Women Artist, 1300-1912* (Bloomington, Ind., 1988)。

5 中国人在画作上写什么以及为什么写，参见Michael Sullivan, *The Three Perfections: Chinese Paintings, Poetry and Calligraphy*, rev. ed. (New York, 1999)。

6 关于此画的讨论，参见James Cahill, *Hills Beyond a River: Chinese Painting of the Yuan Dynasty, 1279-1368* (New York, 1976), 175-176。

7 1976—1982年，韩国考古学家在新安岛外沉船遗址中发现9639件宋元青瓷，纪年为1225年的铭文显示此船的目的地为日本京都东福寺。参见Tokyo National Musuem, *The Sunken Treasures off the Sinan Coast* (Tokyo, 1983)。

第九章

1 仿效洪武（朱元璋的年号，1368—1398年在位）而命名的永乐并不是皇帝的名字，而是年号。自此每个皇帝仅有一个年号，不再数年一改。此例延续至清，比如康熙就是清代圣祖皇帝的年号，乾隆是高宗的年号。由于年号广为人知，我在本书中将继续使用年号指代皇帝。

2 拥有园林的并非皆为士绅。众多园林是为富裕商人和地主建造的，需人帮助指导设计。基于这个目的，计成于1631年刊印了《园冶》，西方读者可参看插图精美的译本，Alison Hardie, *The Craft of Gardens* (New Heaven, 1988)。参见Maggie Keswick, The Chinese Garden: *History, Art and Architecture* (London, 1978)。

3 1980年在堪萨斯举行的一次研讨会即以江南地区自元代以来的艺术世界为主题。参见Chu-tsing Li ed., *Artists and Patrons: Some Social and Economic Aspects of Chinese Painting* (Lawrence, Kans., 1989)。

4 引自柯律格（Craig Clunas）的名作*Superfluous Things: Material Culture and Social Status in Early Modern China* (Cambridge, Eng., 1991), 68, 154。

5 关于早期彩色印刷的介绍，参见Jan Tschichold, *Chinese Colour Prints from the Ten Bamboo Studio* (London, 1970)，其中介绍了套色彩印技术。

6 关于戴进被逐出宫廷的说法存在多个其他版本，如受到其他工头画师的忌妒，或因为推荐他的宦官被处决。参见James Cahill, *Painting at the Shore: Chinese Painting of the Early and Middle Ming Period, 1368-1580* (New York, 1987), 46。

7 引自Richard Edwards, *The Field of Stones: A Study of the Art of Shen Zhou* (Washington, D. C., 1962), 40。

8 在对董其昌的重要研究中，何惠鉴引用了董其昌密友李日华对晚明文人画的评价。参见Wai-kam Ho and Judith G.Smith, eds., *The Century of Tung Ch'i-ch'ang, 1555-1636* (Kansas City, Mo., and Seattle, 1992)。董其昌将沈周和文徵明视为连接他和南派正宗的最后环节。

9 在James Cahill, *The Distant Mountains: Chinese Painting of the Late Ming Dynasty* (New York and Tokyo, 1982)中，自画像复制于图版115（彩图版15是其局部细节）。

10 关于曾鲸的研究，引自姜绍书《无声诗史》，参见James Cahill, *Parting at the Shore*, 213-217。

11 Margaret Medley, "Imperial Patronage and Early

Ming Porcelain", *Transactions of the Oriental Ceramic Society* 55 (1990-1991): 29-42.

12 Sir Percival David, trans, and ed., *Chinese Connoisseurship, "The Ko Ku Yao Lun": The Essential Criteria of Antiquities* (London, 1971), 143-144.

第十章

1 乾隆收藏图录《石渠宝笈》分成三部于1745—1817年完成。佛、道收藏另行编目整理。故宫博物院于1928—1931年初步整理，可略见其宏大规模：9000件书画和拓片，10000件瓷器，1200余件青铜器，大量的织物、玉器和其他小类艺术品。1911年逊位的末代皇帝溥仪随后20年间出售或者赠送了部分最精致的艺术品。绝大部分剩余的收藏于1948年转运台湾。

2 Wu-Hung, "Emperor's Masquerade:Costume Portraits of Yongzheng and Qianlong," *Orientations* 26, no.7 (July-Aug. 1995): 25-41.该期期刊还包括若干故宫博物院工作人员关于宫廷绘画的文章，大多涉及的艺术品此前没有发表过。

3 关于欧洲对中国艺术的影响，参见Michael Sullivan, *The Meeting of Eastern and Western Art*, rev. ed. (Berkeley, 1989); Cecile and Michel Beurdeley, *Giuseppe Castiglione:A Jusuit Painter at the Court of the Chinese Emperors*, trans. Michael Bullock (London, 1972); Yang Boda, "Castiglione at the Qing Court: An Important Artistic Contribution", *Orientations* 19, no. 10 (Nov., 1988): 44-51。

4 此时欧洲人对中国艺术的感受也大体近似。曾德昭（Alvarez de Semedo）于1641年写道："在绘画上，他们看起来很怪异，远非臻美。他们不知如何使用阴影……但是他们中有人受教于我们。" Joachim von Sandrart在*Teutsche Akademie* (1675)中表达了类似观点。参见Michael Sullivan, "Sandrart on Chinese Painting", *Oriental Art* 1, no. 4 (Spring, 1949): 159-161。邹一桂引文出自《小山画谱》。

5 参见James Cahill, *The Restless Landscape: Chinese Painting in the Late Ming Period* (Berkeley, 1971)。弘仁和龚贤都得到详细研究，参见Jason C. Kuo, *The Austere Landscape: The Paintings of Hung-ren* (Taipei, 1990); Jerome Silbergeld, "Political Symbolism in the Lanscape Painting and Poetry of Kung Hsien (c. 1620-1689)", Ph. D. diss., Stanford University, 1974。

6 加州大学伯克利分校专门举办了一次徽派艺术特展，参见James Cahill et al., *Shadows of Mount Huang: Chinese Painting and Printing of the Anhui School* (Berkeley, 1981)。

7 译文见Pierre Ryckmans, *Les "Propos sur la peinture" de Shitao* (Brussels, 1970), 关于石涛的最重要的研究，参见Marilyn Fu and Shen Fu, *Studies in Connoisseurship: Chinese Painting from the Arthur M. Sackler Collection in New York and Princeton* (Princeton, 1973)中第四部分。

8 方闻在*Images of the Mind: Selections from the Edward L. Elliott and John B. Elliott Collection of Chinese Calligraphy and Painting at the Art Museum, Princeton University* (Princeton, 1984)中引用了张庚《国朝画徵录》。

9 James Cahill, "Paintings Done for Women in Ming-Qing China?", in *Nan Nu* (Leiden, 2006), 8: 1-54.

10 这些信函原发表于*Lettreé difiantes et curieuses*, vols.12 and 16 (1717 and 1724), 重印于S. W. Bushwell, *Description of Chinese Pottery and Porcelain: Being a Translation of T'ao Shuo*, 他在*Oriental Ceramic Art* (New York, 1899)中翻译了部分信函。Soanne Jenyns在*Later Chinese Porcelain*, 4th ed. (London, 1971)中引用若干。

11 关于古月轩得名由来和意义存在众多说法，参见Soanne Jenyns, *Later Chinese Porcelain*, 87-95。

12 C. J. A. Jory, *The Geldermalsen: History and Porcelain* (Groningen, 1986).

13 K.S.Lo, *The Stonewares of Yixing: From the Ming Period to the Present Day* (Hong Kong, 1986). 该书提供了大量的知名宜兴陶工名字，并指出在他们死后多年，其名号仍然被他们的子孙或者继承者所使用。

第十一章

1 目前西文文献中尚未出现堪与刘敦桢《中国古代建筑史》相媲美的中国建筑史论著。讨论中国建筑的不同侧面的论述见参考文献。

2 长期以来，西方学者认为中国艺术在18世纪晚期走向衰败，从此一蹶不振，因而对近代的艺术潮流研究不多。参见Michael Sullivan, *Art in the Twentieth Century* (1959)和*Art and Artists of Twentieth-Century China* (Berkeley, 1996)。近年来，研究现代中国艺术的学者和学生渐趋增多。限于篇幅，参考文献中仅能列出极少数近年发表的著述。

3 Gordon Barrass, *The Art of Calligraphy in Modern China* (Berkeley, 2002), 22-23.

4 对过去150年国画变迁的全面研究，参见Robert Ellsworth, Keita Itoh, Lawrence Wu, Jean Schmitt, Caron Smith and James Watt, *Later Painting and Calligraphy,1800-1930*. 3 vols. (New York: 1986)。对海派的研究，参见James Han-his Soong, "A Visual Experience in Nineteenth-Century China: Jen Po-nien(1840-1895) and the Shanghai School of Painting", Ph. D. diss., Stanford University,1977; Stella Yu Lee, "Art Patronage of Shanghai in the Nineteenth Century", in Chu-tsing Li, ed., *Artists and Patrons:Some Social and Economic Aspects of Chinese Painting* (Lawrence, Kans., 1989)。

5 Gerald C. C. Tsang, Christina Chu, and Wang Bomin, *Homage to Tradition: Huang Binhong* (Hong Kong, 1995).

6 对岭南画派的概述，参见Ralph Croizier, *Art and Revolution in Modern China: The Lingnan School of Painting*,

1906-1951 (Berkeley, 1988)。Croizuer在评估岭南派画家在何种程度上实现了其理想上引用了Robert Browning。

7 1991年，华盛顿塞克勒美术馆曾经举办一次重要的展览纪念毁誉参半的大师张大千在中国艺术上的成就，参见Shen C. Y. Fu and Jan Stuart, *Chanllenging the Past: The Paintings of Chang Dai-chien* (Washington, D. C. and Seattle, 1991)。

8 Julia F. Andrews, *Painters and Politics in the People's Republic of China, 1949-1979* (Berkeley, 1994)，同时参考Ellen Johnston Laing, *The Winkng Owl: Art in the People's Republic of China* (Berkeley, 1988)。

9 Jerome Silbergeld and Gong Jisui, *Contradictions: Artistic Life, the Socialist State and the Chinese Painter Li Huasheng* (Seattle, 1993).

10 万青力：《李可染评传》，台北，1995年，大部分章节的英文翻译发表于*Han mo*, nos. 26 (1992, 3.1)和43 (1993, 8.1)。

11 关于香港和台湾的现代画运动，除拙著*Art and Artists of Twentieth-Century China*相关章节外，参见Mayching Kao ed., *Twentieth-Century Chinese Painting* (Hong Kong and Oxford, 1988)中Martha Su Fu和Wucious Wong论文。

12 完整收录于《中国建设》1967年增刊*Rent Collection Courtyard: A Revolution in Sculpture*。

13 在*Painters and Politics*第五章中，Julia Andrews全面记录了1957—1959年“大跃进”，以及“文化大革命”对艺术的影响。

14 关于1976年“四五”运动的艺术和诗歌，参见Geremie Barne and John Minford, eds, *Seeds of Fire: Chinese Voices of Conscience* (Hong Kong, 1986)。

15 关于星星画派的成就，参见中英文本《星星十年》。

16 关于20世纪80年代早期崭露头角的青年艺术家，参见Joan Lebold Cohen, *The New Chinese Painting, 1949-1986* (New York, 1987)。关于新潮艺术，参见郎绍君、Nicholas Jose、Geremie Barme等撰文，Chang Tsong-zung主编*China's New York, Post-1989, with a Retrospective from 1979-1989* (Hong Kong, 1993)中高名潞论述。

17 这场敏感的展览在Chang Tsong-zung, *China's New Art*中得到全面报道和记录。

18 关于1990年代之后的艺术发展见于中国美术馆和《美术馆》杂志合办的*The First Academic Exhibition of Chinese Contemporary Art, 1996-1997* (Beijing, 1996)。在原定开幕日1996年12月31日前一天官方取消了这次展览。

参考书目与延伸阅读

主要参考文献

中国

Dawson, Raymond, ed. *The Legacy of China*. Oxford, 1960.

Ebrey, Patricia. *China: Cambridge Illustrated History*. Cambridge, 1996.

Fitzgerald, C. P. *China: A Short Cultural History*. 3rd rev. ed. London, 1961.

Hucker, Charles O. *China's Imperial Past: An Introduction to China's History and Culture*. Stanford, 1975.

Needham, Joseph. *Science and Civilisation in China*. 15 vols. Cambridge, Eng., 1954-.

Spence, Jonathan. *The Gate of Heavenly Peace: The Chinese and Their Revolution, 1895-1980*. New York, 1981.

中国艺术

Hansford, S. Howard. *A Glossary of Chinese Art and Archaeology*. Rev. ed. London, 1961.

Lee, Sherman E. *A History of Far Eastern Art*. Rev. ed. New York, 1973.

Rawson, Jessica, ed. *The British Museum book of Chinese Art*. London, 1992. Sickman, Laurence, and A. C. Soper. *The Art and Architecture of China*. Rev. ed. London, 1971.

Sullivan, Michael. *Art and Artists of Twentieth-Century China*. Berkeley, 1996.

——. *A Biographical Dictionary of Modern Chinese Artists*. Berkeley, 2006.

——. *Chinese and Japanese Art*. London, 1966.

——. *The Meeting of Eastern and Western Art*. Rev. ed. Berkeley, 1989.

Thorpe, Robert L., and Richard E. Vinograd. *Chinese Art and Culture*. New York, 2001.

Wu Hung. *Monumentality in Early Chinese Art and Architecture*. Stanford, 1995.

展览与收藏

Cahill, James, ed. *Shadows of Mt. Huang: Chinese Painting and Printing of the Anhui School*. Berkeley, 1981.

Fontein, Jan, and Tung Wu. *Unearthing China's Past*. Boston, 1973.

Hearn, Maxwell K. *Splendors of Imperial China: Treasures from the National Palace Museum*, Taipei. New York, 1996.

Hobson, R. L., and W. P. Yetts. *The George Eumorfopoulos Collection*. 9 vols. London, 1925-1932.

Lee, Sherman E., and Wai-kam Ho. *Chinese Art under the Mongols: The Yuan Dynasty (1279-1368)*. Cleveland, 1969.

Nelson Gallery, Atkins Museum of Fine Arts, Kansas City, and Asian Art Museum of San Francisco. *The Chinese Exhibition: A Pictorial Record of the Exhibition of Archaeological Finds from the People's Republic of China*. Kansas City, Mo., 1975.

Pope, John A., Aschwin Lippe, James Cahill, and Chuang Shangyen, eds. *Chinese Art Treasures*. Washington, D.C., 1961.

Rawski, Evelyn, and Jessica Rawson. *China: The Three Emperors, 1662-1795*. London, 2005.

Royal Academy of Arts. *The Chinese Exhibition: A Commemorative Catalogue of the International Exhibition of Chinese Art in 1935-1936*. London, 1936.

Watt, James C. Y., et al. *China: Dawn of a Golden Age, 200-750 A.D.* Metropolitan Museum of Art Series. New York, 2004.

Whitfield, Roderick. *The Art of Central Asia: The Stein Collection in the British Museum*. 3 vols. Tokyo, 182-85.

期刊

Archives of Asian Art (formerly, *Archives of the Chinese Art Society of America*). New York, 1945-.

Ars Orientalis. Washington, D.C., and Ann Arbor, 1954-.

Artibus Asiae. Dresden, 1925-1940; Ascona, Switzerland, 1974-.

Arts of Asia. Hong Kong, 1971-.

Bulletin of the Museum of Far Eastern Antiquities. Stockholm, 1929-.

Early China. Berkeley, 1975-.

Oriental Art. Oxford, 1948-51; new series, 1955-.

Orientations. Hong Kong, 1970-.

Transactions of the Oriental Ceramic Society. London, 1921-.

考古

Andersson, J. G. *Children of the Yellow Earth*. London, 1934.

Chang, Kwang-chih. *The Archaeology of Ancient China*. 4th ed. New Haven,1986.

——. *Studies in Shang Archaeology*. New Haven, 1986.

Ho, P'ing-ti. *The Cradle of the East*. Chicago, 1976.

Li Chi. *Anyang*. Seattle, 1977.

——. *The Beginnings of Chinese Civilization*, Seattle, 1957.

Rawson, Jessica. *Ancient China: Art and Archaeology*. London, 1980.

Yang, Xiaoneng, ed. *The Golden Age of Chinese Archaeology: Celebrated Discoveries from the People's Republic of China*. Washington, D.C., and New Haven, 1999.

建筑

Boyd, Andrew. *Chinese Architecture and Town Planning*. London, 1962.

Liang Ssu-ch'eng. *A Pictorcial History of Chinese Architecture*. Ed. Wilma Fairbank. Cambridge, Mass., 1984.

Pirazzoli-T'Stevens, Michèle. *Living Architecture: Chinese*. London, 1972.

Sirén, Osvald. *The Imperial Palaces of Peking*. 3 vols. Paris and Brussels, 1926.

Steinhardt, Nancy S. *Chinese Imperial City Planning*. Honolulu, 1990.

——. *Chinese Traditional Architecture*. New York, 1986.

Wu Hung. *Monumentality in Early Chinese Art and Architecture*. Standford, 1995.

Yu Zhouyun. *Palaces of the Forbidden City*. Trans. Ng Mau-Sang, Chan Sinwai, and Puwen Lee. Consultant ed. Graham Hutt. London, 1982.

青铜器

Bagley, Robert W. *Shang Ritual Bronzes from the Arthur M. Sackler Collection*. Vol. I. Washington, D.C., and Cambridge, Mass., 1987.

Barnard, Noel. *Bronze Casting and Bronze Alloys in Ancient China*. Canberra and Nagoya, 1961.

Fong, Wen, ed. *The Great Bronze Age of China: An Exhibition from the People's Republic of China*. New York, 1980.

Karlgen, Bernhard. *A Catalogue of the Chinese Bronzes in the Alfred F. Pillsbury Collection*. Minneapolis, 1952. 另有多篇重要文章收于 *Bulletin of the Museum of Far Eastern Antiquities* (Stockholm)。

Kerr, Rose. *Later Chinese Bronzes*. London, 1990.

Loehr, Max. *Chinese Bronze Age Weapons*. Ann Arbor, 1956.

—. *Ritual Vessels of Bronze Age China*. New York, 1968.

Ma Chengyuan. *Ancient Chinese Bronzes*. Hong Kong and Oxford, 1986.

Pope, J. A., Rutherford Gettens, James Cahill, and Noel Barnard. *The Freer Chinese Bronzes*. 2 vols. Washington, D.C., 1967, 1969.

Rawson, Jessica. *Western Zhou Bronze from the Arthur M. Sackler Collection*. 2 vols. Washington, D.C., and Cambridge, Mass., 1990.

Watson, William. *Ancient Chinese Bronzes*. 2nd ed. London, 1977.

Yang Hong. *Weapons in Ancient China*. New York and Beijing, 1992.

书法

Barrass, Gordon S. *The Art of Calligraphy in Modern China*. Berkeley, 2002.

Chiang Yee. *Chinese Calligraphy*. London, 1954.

Driscoll, Lucy, and Kenji Toda. *Chinese Calligraphy*. 2nd ed. New York, 1964.

Ecke, Tseng Yu-ho. *Chinese Calligraphy*. Philadelphia, 1971.

Fu, Shen, Marilyn Fu, Mary G. Neill, and Mary Jane Clark. *Traces of the Brush: Studies in Chinese Calligraphy*. New Haven, 1977.

Ledderose, Lothar. *Mi Fu and the Classical Tradition of*

Chinese Calligraphy. Princetion, 1979.

Tsien Tsuen-hsuin. *Written on Bamboo and Silk: The Beginnings of Chinese Books and Inscriptions*. Chicago, 1962.

陶瓷

Ayers, John. *The Baur Collection*. 4 vols. London, 1968-1974.

Carswell, J. E. A. Maser, Mudge Maser, and J. McClure. *Blue and White: Chinese Porcelain and Its Impact on the Western World*. Chicago, 1985.

Donnelly, P. S. *Blanc de Chine: The Porcelain of Tehua in Fukien*. London, 1969.

Garner, Sir Harry. *Oriental Blue and White*. 3rd ed. London, 1970.

Hobson, R. L. *A Catalogure of Chinese Pottery and Porcelain in the Collection of Sir Percival David Bt*. London, 1934.

Hughes-Stanton, P., and R. Kerr. *Kiln Sites of Ancient China*. London, 1982.

Jenyns, Soame. *Later Chinese Porcelain*. 4th ed. London, 1971.

——. *Ming Pottery and Porcelain*. London, 1953.

Kerr, Rose. *Chinese Ceramics: Porcelain of the Qing Dynasty, 1644-1911*. London, 1986.

Krahl, Regina. *Chinese Ceramics in the Topkapi Saray Museum, Istanbul*. 3 vols. London, 1986.

Li He. *Chinese Ceramics: The New Standard Guide*. London, 1996.

Lo, K. S. *The Stonewares of Yixing: From the Ming Period to the Present Day*. Hong Kong, 1986.

Medley, Margaret. *The Chinese Potter: A Practical History of Chinese Ceramics*. Oxford, 1976.

——. *T'ang Pottery and Porcelain*. London, 1981.

——. *Yuan Porcelain and Stoneware*. London, 1974.

Tregear, Mary. *Song Ceramics*. Fribourg and London, 1974.

Vainker, Shelagh. *Chinese Pottery and Porcelain: From Prehistory to the Present*. London, 1991.

Valenstein, Suzanne G. *A Handbook of Chinese Ceramics*. 2nd ed. New York, 1989.

Watson, William. *Pre-T'ang Ceramics of China: Chinese Pottery from 4000 B.C. to A.D. 600*. London, 1991.

——. *T'ang and Liao Ceramics*. London, 1984.

Yukata, Mino. *Freedom of Clay and Brush through Seven Centuries in Northern China: Tz'u-chou Type Wares, A.D. 960-1600*. Indianapolis and Bloomington, 1980.

工艺品

Beurdeley, Michel. *Chinese Furniture*. Tokyo, 1979.

Cammann, Schuyler. *China's Dragon Robes*. New York, 1952.

Clunas, Craig. *Chinese Furniture*. London, 1988.

——. *Superfluous Things: Material Culture and Social Status in Early Modern China*. Cambridge, Eng., 1991.

David, Sir Percival, trans. and ed. *Chinese Connoisseurship, "The Ko Ku Yao Lun": The Essential Criteria of Antiquities*. London, 1971.

Feddersen, Martin. *Chinese Decorative Art*. London, 1961.

Garner, Sir Harry. *Chinese and Japanese Cloisonné Enamels*. London, 1962.

——. *Chinese Lacqure*. London, 1979.

Gyllensvärd, Bo. *Chinese Gold and Silver in the Charles Kempe Collection*. Stockholm, 1953.

Hall, R. *Chinese Snuff Bottles*. 4 vols. Hong Kong, 1987-1991.

Kao, Mayching, ed. *Chinese Ivories from the Kwan Collection*. Hong Kong, 1990.

Lam, Peter Y. K., ed. *2000 Years of Chinese Lacquer*. Hong Kong, 1993.

Ledderose, Lothar. *Ten Thousand Things: Module and Mass Production in Chinese Art*. Princeton, 2000.

Lee Yu-kuan. *Oriental Lacquer Art*. New York, 1990.

Simmons, Pauline. *Chinese Patterned Silks*. New York, 1948.

Wang Shixiang. *Chinese Classic Furniture*. Hong Kong and London, 1986.

园林

Ji Cheng. *The Craft of Gardens*. Trans. Alison Hardie. New Haven, 1988.

Keswick, Maggie. *The Chinese Garden: History, Art and Architecture*. Rev. by Alison Hardie. Cambridge, Mass., 2003.

刘敦桢《苏州古典园林》，南京，1978年。

Sirén, Osvald, with Bo Gyllensvärd. *Gardens of China*. New York, 1949.

玉器

Born, Gerald M. *Chinese Jade: An Annotated Bibliography*. Chicago, 1992.

Forsyth, Angus, and Brian McElney. *Jade from China*. Bath, 1994.

Hansford, S. Howard. *Chinese Jade Carving*. London and Bradford, 1950.

Laufer, Berthold. *Jade: A Study in Chinese Archaeology and Religion*. New York, 1912.

Loehr, Max. *Ancient Chinese Jades from the Grenville L. Winthrop Collection*. Cambridge, Mass., 1975.

Rawson, Jessica, with Carol Michaelson. *Chinese Jade from the Neolithic to the Qing.* London, 1995.
Watt, J. C. Y. *Chinese Jade from the Han to the Ch'ing.* New York, 1980.

绘画

Andrews, Julia C. *Painters and Politics in the People's Republic of China, 1949-1979.* Berkeley, 1994.
Bush, Susan. *The Chinese Literati on Painting: Su Shih (1037-1101) to Tung Ch'i-ch'ang(1555-1636).* Cambridge, Mass., 1971.
Bush, Susan, and Christian Murck, eds. *Theories of the Arts in China.* Princeton, 1983.
Cahill, James. *Chinese Painting.* New York, 1960.
——. *The Compelling Image: Nature and Style in Seventeenth-Century Chinese Painting.* Cambridge, Mass., 1982.
——. *Hills Beyond a River: Chinese Painting of the Yüan Dynasty, 1297-1368.* New York, 1976.
——. *The Restless Landscape: Chinese Painting in the Late Ming Period.* Berkeley, 1971.
Chang Tsong-zung. *China's New Art, Post-1989, with a Retrospective from 1979-1989.* Hong Kong, 1993. Includes contributions by Lang Shaojun, Nicholas Jose, Geremie Barmé, et al.
Clapp, Ann de Courcey. *The Painting of Tang Yin.* Chicago, 1991.
——. *Wen Cheng-ming: The Ming Artist and Antiquity.* Ascona,Switzerland, 1975.
Clunas, Craig. *Elegant Debts: The Social Art of Wen Zhengming.* London and Honolulu, 2004.
Cohen, Joan Lebold. *The New Chinese Painting, 1949-1986.* New York, 1987.
Edwards, Richard. *The Art of Wen Cheng-ming (1460-1559).* Ann Arbor, 1975.
——. *The Field of Stones: A Study of the Art of Shen Zhou.* Washington, D. C., 1962.
Ellsworth, Robert, Keita Itoh, Lawrence Wu, Jean Schmitt, Caron Smith, and James Watt. *Later Chinese Painting and Calligraphy, 1800-1930.* 3 vols. New York, 1986.
Fong, Wen. *Beyond Representation: Early Chinese Painting and Calligraphy, 8th to 14th Century.* New York, 1992.
Fong, Wen, Alfreda Murck, Shou-chien Shih, Pao-chen Ch'en, and Jan Stuart. *Images of the Mind: Selections from the Edward L. Elliott Family and John B. Elliott Collections of Chinese Calligraphy and Painting at the Art Museum, Princeton University.* Princeton, 1984.
Fu, Marilyn, and Shen Fu. *Studies in Connoisseurship: Chinese Paintings from the Arthur M. Sackler Collection in New York and Princeton.* Princeton, 1973.
Fu, Shen C. Y., and Jan Stuart. *Challenging the Past: The Paintings of Chang Dai-chien.* Washington, D.C., and Seattle, 1991.
Group for the Authentication of Ancient Works of Chinese Painting and Calligraphy. *Illustrated Catalogue of Selected Works of Ancient Chinese Painting and Calligraphy.* 12 vols. Beijing, 1986-1993.
Gulik, R. H. van. *Chinese Pictorial Art as Viewed by the Connoisseur.* Rome, 1958.
Ho, Wai-kam, ed. *The Century of Tung Ch'i-ch'ang, 1555-1636.* 2 vols. Kansas City, Mo., and Seattle, 1992.
Kao, Mayching, ed. *Twentieth-Century Chinese Painting.* Hong Kong and Oxford, 1988.
Kuo, Jason C. *The Austere Landscape: The Paintings of Hung-jen.* Taipei, 1990.
Laing, Ellen Johnston. *The Winking Owl: Art in the People's Republic of China.* Berkeley, 1988.
Lawton, Thomas. *Chinese Figure Painting.* Washington, D. C., 1973.
Li, Chu-tsing. *A Thousand Peaks and Myriad Ravines: Chinese Painting in the Collection of Charles A. Drenowatz.* 2 vols. Ascona, Switzerland, 1974.
——. *Trends in Modern Chinese Painting.* Ascona, Switzerland, 1979.
Loehr, Max. *The Great Painters of China.* Oxford, 1980.
Sickman, Laurence, ed. *Chinese Painting in the Collection of John M. Crawford, Jr.* New York, 1962.
Sickman, Laurence, Wai-kam Ho, Sherman Lee, and Marc Wilson. *Eight Dynasties of Chinese Painting: The Collections of the Nelson Gallery-Atkins Museum, Kansas City, and the Cleveland Museum of Art.* Cleveland, 1980.
Silbergeld, Jerome. *Chinese Painting Style: Methods, and Principles of Form.* Seattle, 1982.
Silbergeld, Jerome, and Gong Jisui. *Contradictions: Artistic Life, the Socialist State, and the Chinese Painter Li Huasheng.* Seattle, 1993.
Sirén, Osvald. *Chinese Painting: Leading Masters and Principls.* 7 vols. London, 1956, 1958.
Sullivan, Michael. *The Birth of Landscape Painting in China.* Berkeley, 1961.
——. *Chinese Landscape Painting. Vol. 2, The Sui and T'ang Dynasties.* Berkeley, 1980.
——. *Modern Chinese Artists: A Biographical Dictionary.* Berkeley, 2006.
——. *The Night Entertainments of Han Xizai: A Scroll by Gu Hongzhong.* Berkeley, 2008.
——. *Symbols of Eternity: The Art of Landscape Painting in China.* Stanford, 1978.
——. *The Three Perfections: Chinese Painting, Poetry and Callingraphy.* Rev. ed. New York, 1999.
Suzuki Kei. *Comprehensive Illustrated Catalogue of Chinese Painting.* 5 vols. Tokyo, 1982.
Tan Chung, ed. *The Dunhuang Art through the Eyes of Duan Wenjie.* New Delhi, 1994.

Weidner, Marsha, Ellen Johnston Laing, Irving Yucheng Lo, Christina Chu, and James Robertson. *Views from Jade Terrace: Chinese Women Artists, 1300-1912.* Bloomington, Ind., 1988.

Wu Hung. *The Double Screen: Medium and Representation in Chinese Painting*, Chicago, 1996.

Yang Xin, Richard M. Barnhart, Nie Chongzheng, James Cahill, Lang Shaojun, and Wu Hung. *Three Thousand Years of Chinese Painting.* New Haven and Beijing, 1997.

雕塑

Howard, Angela Falco, Li Song, Wu Hung, and Yang Hong. *Chinese Sculpture: The Culture and Civilization of China.* New Haven, 2006.

Mizuno Seiichi and Nagahiro Toshio. *Unko sekkutsu: Yun-kang, the Buddhist Cave Temples of the Fifth Century A.D. in North China.* 16 vols. Kyoto, 1952-55.

Paludan, Ann. *The Chinese Spirit Road: The Classical Tradition of Stone Tomb Statuary.* New Haven, 1991.

Priest, Alan. *Chinese Sculpture in the Metropolitan Museum of Art.* New York, 1954.

Rudolph, Richard. *Han Tomb Art of West China.* Berkeley, 1951.

Segalen, Victor. *The Great Statuary of China.* Trans.Eleanor Levieux. Chicago, 1978.

Sirén, Osvald. *Chinese Sculpture from the Fifth to the Fourteenth Centuries.* 4 vols. London, 1925.

Sullivan, Michael, and Dominique Darbois. *The Cave Temples of Maichishan.* Berkeley, 1969.

Wu Hung. *The Wu Liang Shrine: The Ideology of Early Chinese Pictorial Art.* Stanford, 1989.

图版说明

第一章

1.1 红陶小耳罐，高17.8厘米，出自河南省长葛县，新石器时代裴李岗文化。
1.2 陕西半坡发掘的新石器时代村落局部，现为遗址博物馆。
1.3 陕西半坡新石器时代房屋，据《西安半坡》（1963）复制。
1.4 人面网纹盆，直径44.5厘米，出自陕西省半坡村，现藏于中国国家博物馆。
1.5 红黑彩绘陶罐，高40厘米，出自甘肃省半山，仰韶文化，新石器时代，现藏于瑞典远东古物馆。
1.6 裸体女性人体陶塑，高7.8厘米和5厘米，出自辽宁喀左县东山嘴，红山文化，新石器时代，现藏于中国国家博物馆。
1.7 双眼镶玉陶面具，出自辽宁喀左县东山嘴，红山文化，新石器时代，现藏于中国国家博物馆。
1.8 玉猪龙，高11厘米，出自辽宁喀左县东山嘴，红山文化，新石器时代，现藏于辽宁省博物馆。
1.9 彩绘豆，高26厘米，出自山东，大汶口文化，新石器时代。
1.10 象牙和黑陶装饰，出自浙江，河姆渡文化，新石器时代。
1.11 黑陶高柄杯，高19.2厘米，出自山东潍坊，龙山文化，新石器时代。
1.12 白陶鬶，高29.7厘米，出自山东潍坊，龙山文化，新石器时代。
1.13 玉琮，高31.2厘米，良渚文化，新石器时代，现藏于纽约Michael Weisbrod收藏。
1.14 玉琮纹饰线描图，良渚文化，新石器时代，据《文物》1988年第1期，第1—31页，图20复制。
1.15 大汶口文化陶器外壁刻纹，新石器时代，现藏于山东莒县博物馆。

第二章

2.1 青铜爵，高25.6厘米，出自河南偃师，早商，现藏于河南省偃师县。
2.2 郑州商代宫殿复原，据《文物》1984年第4期，第7页。
2.3 青铜鼎，出自河南郑州，商代，现藏于河南博物院，Seth Joel摄影。
2.4 青铜鼎，出自湖北盘龙城，商代，现藏于湖北省博物馆。
2.5 青铜面具饰件，高53厘米，出自江西大洋洲，商代。
2.6 青铜人立像，高262厘米，出自四川广汉三星堆，前1200—前1000年，现藏于四川省考古与文物研究所。
2.7 安阳殷墟甲骨，商代，现藏于台北故宫博物院，刘正成摄影。
2.8 安阳小屯房屋复原，晚商，据石璋如和张光直，*Annals of Academia Sinica* I，第276页复制。
2.9 安阳武官村大墓发掘复原，晚商。
2.10 带有车马器的车马坑，河南安阳，晚商。
2.11 青铜象尊，高22.8厘米，出自湖南长沙，商代，现藏于长沙湖南省博物馆。
2.12 大理石牛头，长29.2厘米，出自安阳侯家庄，晚商，现藏于台北“中研院”。
2.13 白陶罐，高33.2厘米，出自河南安阳，晚商，现藏于华盛顿史密森学会弗利尔美术馆。
2.14 黄褐釉印纹陶尊，高28.2厘米，出自河南郑州，中商。
2.15 亚形，商代。
2.16 青铜器的合范铸造法，据石璋如和张光直，《“中央研究院”历史语言研究所集刊》，1955年，第113、117页复制。
2.17 商周青铜器表，据Kwang-chih Chang, *Art, Myth, and Ritual*，图38复制。
2.18 青铜斝盉，高25.4厘米，中商，现藏于旧金山亚洲美术馆布伦戴奇收藏。
2.19 青铜方鼎，高42.5厘米，出自河南安阳妇好墓，晚商，现藏于中国社会科学院考古研究所。
2.20 青铜卣，高36.5厘米，晚商，现藏于华盛顿史密森学会弗利尔美术馆。
2.21 青铜觥，高25.6厘米，出自河南安阳妇好墓，晚商。
2.22 青铜尊，高47厘米，出自安徽阜南，晚商，图片版权归属于巴黎小皇宫博物馆。
2.23 礼器上的饕餮纹饰带，代表罗樾提出的商代铜器纹饰的五种风格。据李济，*Archaeologia*

Sinica，第1期，第71页和第5期，第48、100页，图版15复制。

2.24 青铜觥，高24.2厘米，晚商，现藏于哈佛大学赛克勒美术馆，温索普（Grenville L. Winthrop）捐赠。

2.25 青铜斝，高34.2厘米，晚商，现藏于堪萨斯城纳尔逊—阿金斯美术馆。

2.26 青铜戈，长27.3厘米，出自河南安阳，晚商，现藏于西雅图美术馆，Paul Macapia拍摄。

2.27 青铜戚，高28厘米，出自山东益都，商代。

2.28 羊首青铜刀，长27.5厘米，出自河南安阳，晚商。

2.29 玉斧，出自河南安阳，晚商。

2.30 玉人，高7厘米，出自河南安阳妇好墓，商代，现藏于中国社会科学院考古研究所。

2.31 虎纹石磬，高48厘米，出自河南安阳武官村大墓，晚商。

2.32 雕刻骨器，长15厘米，出自河南安阳，商代，现藏于台北"中研院"。

2.33 青铜器窖藏，出自陕西扶风庄白，西周。

2.34 陕西凤雏宫殿复原图，长45米，宽32.5米，西周。

2.35 明堂复原图，西汉。

2.36 令方彝，高35.6厘米，西周，现藏于华盛顿史密森学会弗利尔美术馆。

2.37 青铜簋，高30.4厘米，铭文断年为前825年，西周，现藏于旧金山亚洲美术馆布伦戴奇收藏。

2.38 青铜壶，高60.6厘米，铭文断年为前862年或前853年，西周，现藏于旧金山亚洲美术馆布伦戴奇收藏。

2.39 青铜虎，长75.2厘米，西周，现藏于华盛顿史密森学会弗利尔美术馆。

2.40 礼玉和葬玉。(1)圭、(2)璧、(3)琮、(4)牙璋、(5)琰圭、(6)璜、(7)璋、(8)琀。

2.41 黄褐釉陶罐，高27.5厘米，出自河南洛阳北窑村，西周。

2.42 （上）大篆书，石鼓文，西周晚期（？），现藏于北京故宫博物院。（下）拓片，现藏于日本。

2.43 小篆书，泰山刻石拓片，秦（前3世纪），现藏于北京故宫博物院。

2.44 隶书，泰山刻石拓片，汉，现藏于北京故宫博物院。

第三章

3.1 秦景公大墓发掘图，陕西凤翔县，战国时期。

3.2 车马坑，河南辉县琉璃阁，战国时期。

3.3 错银青铜神兽，长40.5厘米，出自河北石家庄附近中山王墓，前4世纪晚期。

3.4 青铜壶，高118厘米，出自河南新郑，东周，现藏于北京故宫博物院。

3.5 子母口铜鼎，李峪风格，高23.5厘米，东周，前6—前5世纪，现藏于旧金山亚洲美术馆布伦戴奇收藏。

3.6 错银铜鼎，高15.2厘米，可能出自洛阳金村，战国晚期，前4—前3世纪，现藏于明尼阿波利斯美术馆，皮尔斯伯里（Alfred F. Pillsbury）捐赠。

3.7 青铜镈钟顶部装饰，战国时期，侧视图参见图3.9，现藏于华盛顿史密森学会弗利尔美术馆。

3.8 错银铜扁壶，高31.2厘米，战国时期，前4—前3世纪，现藏于华盛顿史密森学会弗利尔美术馆，弗利尔捐赠。

3.9 青铜镈钟，高66.4厘米，战国时期，现藏于华盛顿史密森学会弗利尔美术馆。

3.10 青铜编钟，漆木架，高237厘米，出自湖北随县曾侯乙（前433年去世）墓，现藏于湖北省博物馆。

3.11 击钟，山东沂南3世纪墓葬（参见图4.8）拓片。

3.12 鄂尔多斯式青铜饰件，战国时期。（上）长11.4厘米，现藏于华盛顿史密森学会弗利尔美术馆，（下）长11.5厘米，现藏于大英博物馆。

3.13 嵌错狩猎纹铜壶，高39.3厘米，战国时期，现藏于旧金山亚洲美术馆布伦戴奇收藏。

3.14 嵌玉石玻璃带钩，长15.5厘米，战国时期，现藏于哈佛大学赛克勒美术馆，温索普捐赠。

3.15 仿铜陶鼎，高35厘米，战国时期，现藏于旧金山亚洲美术馆布伦戴奇收藏。

3.16 釉陶罐，高9.5厘米，传出自河南濬县，战国时期，现藏于大英博物馆。

3.17 带盖罐，灰陶绿釉，高16.5厘米，传出自安徽寿州，战国时期，现藏于火奴鲁鲁美术馆。

3.18 湖南长沙楚墓出土彩绘木俑，高30厘米，战国晚期或西汉早期，据张光直，*The Archaeology of Ancient China*，图156复制。

3.19 丝质刺绣被面纹样（复原），出自湖北江陵墓葬，楚文化，战国晚期。

3.20 漆木镇墓兽，高195厘米，发掘于河南信阳，楚文化，战国晚期。

3.21 带座漆鼓，高163厘米，出自河南信阳，战国晚期。

3.22 湖南长沙楚墓出土帛画，高37厘米，前3世纪。

3.23 彩绘漆碗，直径35.4厘米，战国晚期，现藏于西雅图美术馆福勒纪念收藏（Eugene Fuller Memorial Collection），Paul Macapia拍摄。

3.24 嵌错青铜壶纹样，战国晚期。

3.25 铜镜背面拓片，直径6.7厘米，出自河南上村岭虢国墓地，春秋时期。

3.26 洛阳类型铜镜，直径16厘米，战国晚期，前3世纪，现藏于波士顿美术馆。

3.27 寿州类型铜镜，直径15.3厘米，战国晚期，前3世纪，现藏于牛津阿什莫林博物馆。

3.28 玻璃杯（复原），高11.7厘米，战国晚期，前4—前3世纪，伦敦Giuseppe Eskenazi授权。

3.29 四联玉璧，长21厘米，东周时期，前5世纪，现藏于大英博物馆。

3.30 龙纹双环璧，外缘直径16.5厘米，战国时期，现藏于堪萨斯城纳尔逊—阿金斯美术馆。

3.31 玉剑柄，长4.2厘米，战国时期，现藏于香港何东收藏。

第四章

4.1 陕西咸阳冀阙宫复原图，商鞅（前356—前338）督造，战国晚期。

4.2 错银祥瑞纹样铜筒，每段长6厘米，西汉，伦敦Giuseppe Eskenazi授权。

4.3 青铜镀金跽坐羽人像，高15.5厘米，出自河南洛阳东汉墓，东汉，2世纪。

4.4 佛坐像，四川嘉定崖墓门楣浮雕拓片，东汉。

4.5 甘肃玉门成康河土砖粮仓，西汉，作者自摄。

4.6 阙，四川墓葬砖雕拓片，高41厘米，汉代，现藏于成都博物馆。

4.7 宴乐，四川墓葬画像石，高39.5厘米，东汉，现藏于四川省博物馆。

4.8 山东沂南石室墓透视图，东汉。

4.9 湖南长沙马王堆汉墓示意图，显示多层墓葬填土、墓坑和三层棺椁，西汉，David Meltzer绘，版权归美国国家地理学会所有。

4.10 马踏匈奴石像，出自霍去病墓，高188厘米，西汉。

4.11 马俑和骑兵俑，出自陕西临潼秦始皇陵东侧1号坑，真人大小，秦代。

4.12 跪姿射手俑，出自陕西临潼秦始皇陵东侧1号坑，真人大小，秦代。

4.13 青铜车马，三分之一实物大小，出自陕西临潼秦始皇陵东侧1号坑，秦代。

4.14 陕西咸阳西汉景帝阳陵出土陶俑，高62厘米，西汉，现藏于陕西考古研究所。

4.15 错金银青铜犀牛，长57.8厘米，高34厘米，出土于陕西兴平，前3世纪，现藏于中国国家博物馆。

4.16 望楼，陶质带绿釉，高120厘米，东汉，现藏于多伦多皇家安大略博物馆。

4.17 彩绘陶塑乐人，高67.5厘米，出自山东济南汉墓，西汉。

4.18 陶座青铜摇钱树，高105厘米，发掘于四川彭山县，东汉，现藏于四川省博物馆。

4.19 青铜镀金长信宫灯，高48厘米，可能制作于前173年，出自河北满城窦绾（前113年去世）墓，西汉，现藏于河北省考古与文物研究所。

4.20 青铜马踏飞燕像，长45厘米，出自甘肃武威雷台汉墓，西汉。

4.21 石阙，出自四川渠县沈府君墓，汉代，谢阁兰1914年拍摄，版权归巴黎Flammarion所有。

4.22 裸体射手，谢阁兰根据沈府君墓石阙绘制，汉代，版权归巴黎Flammarion所有。

4.23 山东嘉祥武梁（151年去世）祠画像石的后羿、扶桑和拜谒图像拓片。

4.24 模印湖岸弋射和收获图，高42厘米，出土于四川广汉，汉代，现藏于成都博物馆。

4.25 葬礼宾客图局部，东汉。

4.26 交谈图局部，高19厘米，出自河南洛阳，东汉，现藏于波士顿美术馆罗斯收藏（Denman Waldo Ross Collection），卢芹斋捐赠。

4.27 甘肃放马滩隶书汉简，照片版权归刘正成所有。

4.28 乐浪汉墓漆箧孝道图，人物高5厘米，现藏于首尔韩国国家博物馆。

4.29 带盖漆方壶，高50.5厘米，出自长沙马王堆汉墓，西汉，现藏于湖南省博物馆。

4.30 裴幡线图，高205厘米，出自长沙马王堆汉墓，西汉，现藏于湖南省博物馆。

4.31 图4.30裴幡献祭场景局部，高26厘米，西汉，现藏于湖南省博物馆。

4.32 错金青铜博山香炉，高26厘米，出自河北满城刘胜（前113年去世）墓，现藏于河北省博物馆。

4.33 鼓形青铜贮贝器顶部祭祀场景局部，直径34厘米，出自云南江川李家山，滇文化，前3—前2世纪。

4.34 TLV纹铜镜，直径20.3厘米，汉代，原属麻省彼得维尔收藏（Raymond A. Bidwell Collection）。

4.35 石质六博棋盘，长44.4厘米，宽40.1厘米，出自河北平山县中山王墓，战国，现藏于河北省考古与文物研究所。

4.36 神人六博图，拓自四川新津石刻，现藏于成都博物馆。

4.37 道教纹样铜镜，直径13.7厘米，东汉晚期，现藏于旧金山亚洲美术馆布伦戴奇收藏。

4.38 玉羽觞，长13.2厘米，汉代，现藏于华盛顿史密森学会弗利尔美术馆。

4.39 玉马首，高18.9厘米，汉代，现藏于伦敦维多利亚与阿尔伯特博物馆。

4.40 透雕玉牌饰，出自广州南越王赵眜（前112年去世）墓，西汉，现藏于广州南越王博物馆。

4.41 刘胜玉衣，由2500片薄玉片以金丝穿缀而成，长188厘米，出自河北满城汉墓，西汉。

4.42 人物汉锦，出自蒙古诺音乌拉，汉代，现藏于圣彼得堡艾尔米塔斯博物馆。

4.43 丝织品，出自长沙马王堆一号汉墓，西汉。

4.44 汉锦局部线图，出自蒙古诺音乌拉，汉代，现藏于圣彼得堡艾尔米塔斯博物馆。

4.45 墨绿釉贴片饰陶壶，高40.5厘米，汉代，现藏于堪萨斯城纳尔逊—阿金斯美术馆。

4.46 陶壶贴片饰山中狩猎图局部，汉代，线图据Nils Palmgren, *Selected Chinese Antiquities from the Collection of Gustav Adolf*, Crown Prince of Sweden, 239a复制。

4.47 越窑壶，3世纪，现藏于香港李氏收藏（Leon Lee Collection）。

第五章

5.1 骑马人物陶俑，高23.5厘米，出自湖南长沙晋墓，现藏于湖南省博物馆。

5.2 谷仓罐，饰多层楼阁、乐师、歌伎、杂耍、龙、猴等堆塑，外挂青绿釉，高37.5厘米，可能出自浙江绍兴，3世纪，Michael Weisbrod拍摄。

5.3 王羲之行书《远宦帖》，西晋，现藏于台北故宫博物院，照片版权归刘正成所有。

5.4 黄庭坚（1045—1105）书司马迁《史记》选文，北宋，现藏于纽约大都会博物馆，照片版权归刘正成所有。

5.5 现代书法家张充和书陆机《文赋》

5.6 王羲之《兰亭序》，唐代摹本，现藏于北京故宫博物院，照片版权归刘正成所有。

5.7 绢本顾恺之《洛神赋图卷》，高24厘米，12世纪摹本，现藏于华盛顿史密森学会弗利尔美术馆，弗利尔捐赠。

5.8 绢本顾恺之《女史箴图卷》局部，高25厘米，唐代摹本，现藏于伦敦大英博物馆。

5.9 历代孝子节妇主题漆屏风之一，高81.5厘米，出自山西大同司马金龙墓，北魏。

5.10 娄睿墓壁画局部，北魏。

5.11 吉林通沟角牴冢壁画狩猎场景，5世纪。

5.12 孝子舜故事石棺刻画，高62厘米，北魏晚期约520—530年，现藏于堪萨斯城纳尔逊—阿金斯美术馆。

5.13 青铜镀金释迦牟尼像，高39.4厘米，约338年，现藏于旧金山亚洲美术馆布伦戴奇收藏。

5.14 佛塔类型。1—3号源自汉代木楼。（1）云冈，北魏；（2）西安，唐代；（3）广州，明代。4、5号源自印度佛塔。（4）嵩山，520年；（5）西安，唐代。

5.15 河南嵩山嵩岳寺十二面砖石塔，高约38米，北魏，520年。

5.16 麦积山全景，自东南拍摄，图片为Dominique Darbois拍摄。

5.17 云冈第20窟弥勒胁侍的佛像，砂岩，高13.7米，北魏470—480年，作者1975年自摄。

5.18 云冈第7窟内部，北魏，5世纪晚期，水野清一拍摄。

5.19 河南龙门宾阳洞南壁佛像，北魏晚期，可能完工于523年，水野清一拍摄。

5.20 皇后礼佛图，河南龙门宾阳洞浮雕复原，高198厘米，北魏晚期，现藏于堪萨斯城纳尔逊—阿金斯美术馆。

5.21 麦积山133窟佛陀本生故事和《法华经》教义石刻，6世纪前期，图片为Dominique Darbois拍摄。

5.22 青铜镀金佛陀像，高26厘米，北魏，约518年，现藏于巴黎吉美博物馆。

5.23 带背光和胁侍的佛像，原有绘画痕迹，高76厘米，北魏晚期或者东魏，530—550年，现藏于青州博物馆。

5.24 佛像的演化：（1）云冈，460—480年；（2）龙门，495—530年；（3）蕲州，550—580年；（4）隋，580—620年；（5）唐，620—750年；据水野清一，*Chinese Stone Sculpture (Tokyo, 1950)*，图1复制。

5.25 菩萨立像，高249厘米，出自陕西西安青龙寺，北周，580年，现藏于波士顿美术馆，Francis Bartlett1912年捐赠。

5.26 杂神和信众，四川邛崃万佛寺石刻残片，6—7世纪。

5.27 佛陀传法图，甘肃敦煌249窟壁画，北魏。

5.28 鹿王本生故事，甘肃敦煌257窟壁画，北魏。照片由Dominique Darbois 拍摄。

5.29 敦煌249窟天花神异景观图，北魏。

5.30 石神兽，长214厘米，出自江苏6世纪中期南朝帝陵，现藏于费城宾夕法尼亚大学博物馆。

5.31 郑静墓石棺刻画局部，524年制作于洛阳，现藏于明尼阿波利斯美术研究所。

5.32 南京附近墓葬砖雕竹林七贤和荣启期拓片，高80厘米，5世纪。

5.33 彩陶鞍马，高24.1厘米，传出自河南洛阳北魏墓葬，得到多伦多皇家安大略博物馆授权。

5.34 绿釉下饰模制贴片陶壶，高38.3厘米，可能出自河北泾县，6世纪，现藏于牛津阿什莫林博物馆。

5.35 象牙白釉下绿彩陶壶，高23厘米，出自河南安阳北齐墓，现藏于河南博物院。

5.36 饰浮雕乐舞黄褐釉扁壶，高19.5厘米，出自河南安阳北齐墓，现藏于河南博物院。

5.37 越窑黄褐釉桌面文具，两晋时期，现藏于大英博物馆。

5.38 越窑黄褐釉鸡首壶，高23.2厘米，4—5世纪，现藏于大英博物馆。

第六章

6.1 彩绘胡商陶俑，高32.1厘米，唐代，纽约Michael Weisbrod所有。

6.2 陕西乾县高宗和武后的乾陵的坟丘和神道，作者自摄。

6.3 山西五台山佛光寺正殿，9世纪，《营造学社会刊》中P. I. Darvall复制。

6.4 西墙和梁架结构。

6.5 斗拱的兴衰：（1）唐，857年；（2）宋，1100年；（3）元，1357年；（4）明；（5）清，1734年。

6.6 长安大明宫麟德殿复原想像图，始建于634年，T. A. Greeves复制。

6.7 陕西长安兴教寺砖塔，699年建，828年重建。

6.8 太宗（649年去世）昭陵前闸人牵马石刻，152厘米宽，现藏于美国宾夕法尼亚大学博物馆。

6.9 河南龙门奉先寺石刻佛像，高13.37米，672—675年刊造，John Service拍摄。

6.10 白色大理石立佛像，高145厘米，出自河北曲阳修德塔，现藏于伦敦维多利亚与阿尔伯特博物馆。

6.11 菩萨立像，高98厘米，8世纪中期刊造，现藏于

苏黎世李特伯格博物馆，照片归Wettstein & Kauf所有。

6.12 四川安岳涅槃佛像石刻，长27米，唐代。

6.13 西方极乐世界，甘肃敦煌172窟（伯希和编号118窟）壁画局部，唐代。

6.14 维摩诘坐像，甘肃敦煌103窟（伯希和编号137窟）壁画局部，唐代。

6.15 阿弥陀佛极乐世界，日本奈良法隆寺金堂壁画局部，8世纪早期。

6.16 佛陀削发图，彩墨绢本，出自甘肃敦煌，唐代，现藏于英国大英博物馆斯坦因收藏。

6.17 朝圣行旅图，没骨画法，甘肃敦煌217窟（伯希和编号70窟）壁画局部，唐代。

6.18 传为阎立本所绘陈宣宗像，《历代帝王图》局部，彩黑绢本，高51厘米，现藏于波士顿美术馆罗斯收藏。

6.19 陕西乾县永泰公主陵壁画仕女图局部，706年。

6.20 传为宋徽宗（1101—1125年在位）《捣练图》，宋代卷轴摹本，现藏于波士顿美术馆。

6.21 传为韩幹（活跃于740—760年）《照夜白》，纸本，高29.5厘米，唐代，现藏于纽约大都会博物馆，迪龙（Dillon）基金会购买并捐赠，Malcolm Varon拍摄。

6.22 王维（699—760）风格《雪溪图》，彩墨绢本，原属北京清宫收藏。

6.23 陕西乾县懿德太子墓线条画风格山水画摹本，706年。

6.24 带盖鎏金银壶，饰鹦鹉牡丹，高24厘米，出自陕西西安何家村，8世纪。

6.25 八棱鎏金银杯，高6.5厘米，出自陕西西安何家村，8世纪。

6.26 佛舍利函匣，镀银镶嵌珍珠，高50厘米，出自陕西扶风法门寺地宫，晚唐时期。

6.27 狮子葡萄纹铜镜，直径24.1厘米，唐代，原属于纽约Myron S. Falk收藏。

6.28 唐三彩双耳瓶和凤首壶，高28厘米、31.2厘米和27厘米，唐代，现藏于伦敦大英博物馆。

6.29 唐三彩陶罐，高17.9厘米，唐代，现藏于旧金山亚洲美术馆布伦戴奇收藏。

6.30 摹印并局部上釉陶盘，直径19厘米，唐代，现藏于牛津阿什莫林博物馆。

6.31 釉下青花瓷盘，直径23.7厘米，出自爪哇岛巴利通沉船，现藏于伦敦东方陶瓷协会。

6.32 邢窑白瓷壶，高23.5厘米，现藏于旧金山亚洲美术馆布伦戴奇收藏。

6.33 釉下彩儿童瓷枕，宽15.3厘米，出自湖南长沙，9世纪，现藏于牛津阿什莫林博物馆。

6.34 黄道窑黑褐釉瓷器，高14.7厘米，现藏于萨赛克斯大学巴龙收藏（Barlow Collection）。

6.35 天青釉秘色瓷，出自扶风法门寺地宫，晚唐时期。

6.36 唐代越窑碗，直径19厘米，现藏于伦敦维多利亚与阿尔伯特博物馆。

6.37 唐三彩胡人马俑，高66.5厘米，出自河南洛阳。

6.38 唐三彩骆驼乐伎俑，高70厘米，出自陕西西安唐墓。

6.39 陶胚彩绘乐伎俑，高25厘米，伦敦Giuseppe Eskenazi授权。

6.40 唐三彩天王俑，高122厘米，现藏于旧金山亚洲美术馆布伦戴奇收藏。

第七章

7.1 四川成都王建墓石棺床承托石武士，背景有乐人石刻，高60厘米，五代时期。

7.2 《秘藏诠》木刻插图，1108年刊印，高22.6厘米，现藏于哈佛大学赛克勒美术馆。

7.3 战国风格错金银带翼铜狮，高21.5厘米，推定为宋，现藏于伦敦大英博物馆。

7.4 《西清古鉴》乙编选页，图中卣与图2.20卣近似，清代刊刻，现代重印。

7.5 殿堂七铺作，宋《营造法式》（1925年版）木刻插图。

7.6 山西应县佛宫寺八面塔，高约60米，建于1058年，梁思成绘制。

7.7 山西大同下华严寺内部，建于1038年，作者1975年拍摄。

7.8 三彩釉罗汉像，高105厘米，出自河北易州，10—11世纪，现藏于纽约大都会博物馆，照片由Lynton Gardiner拍摄。

7.9 木雕彩绘镀金观音像，高241厘米，南宋或者元朝，现藏于堪萨斯城纳尔逊—阿金斯美术馆。

7.10 四川大足摩崖石刻，南宋时期。

7.11 四川大足摩崖石刻地狱受难图，南宋时期。

7.12 石恪（活跃于10世纪中期）风格《二祖调心图》局部，水墨纸本，高44厘米，宋代，现藏于东京国立博物馆。

7.13 传为顾闳中（10世纪）《韩熙载夜宴图》局部，彩墨绢本，高29厘米，可能为北宋摹本，现藏于北京故宫博物院。

7.14 传为李龙眠（1046—1106）《圉人呈马图》局部，水墨纸本，高30.1厘米，北宋，原属北京清宫收藏。

7.15 燕文贵（活跃于970—1030年）《江山楼阁图》局部，淡彩墨色纸本，高32厘米，北宋，现藏于大阪市立美术馆。

7.16 郭熙（1010—1090）《早春图》立轴，水墨绢本，高158.3厘米，约1072年，现藏于台北故宫博物院。

7.17 范宽（活跃于10世纪晚期至11世纪）《溪山行旅图》立轴，淡彩墨色纸本，高206.3厘米，北宋，现藏于台北故宫博物院。

7.18 范宽《溪山行旅图》签名局部，现藏于台北故宫博物院。

7.19 佚名（明人推断为赵伯驹）《江山秋色图》局部，淡彩墨色绢本，高56.5厘米，北宋，现藏于北京故宫博物院。

7.20 传为张择端（12世纪早期）《清明上河图》局部，淡彩墨色绢本，高25.5厘米，北宋晚期或者南宋早期，现藏于北京故宫博物院。

7.21 传为董源（10世纪）《潇湘图》局部，彩墨绢本，高50厘米，北宋早期，现藏于北京故宫博物院。

7.22 传为苏东坡（1036—1101）《枯木怪石图》，水墨纸本，高23.4厘米，北宋，现藏于北京故宫博物院。

7.23 米芾（1051—1107）行书诗局部，现藏于北京故宫博物院。

7.24 米友仁（1086—1165）《远岫晴云图》立轴，水墨纸本，高24.7厘米，南宋，现藏于大阪市立美术馆。

7.25 传为徽宗（1101—1125年在位）《五色鹦鹉图》，彩墨绢本，高53厘米，北宋，现藏于波士顿美术馆。

7.26 传为黄居寀（933—993）《山鹧棘雀图》立轴，彩墨绢本，高99厘米，现藏于台北故宫博物院。

7.27 传为李唐（1050—1130）《古峰万木图》扇页，彩墨绢本，高24.7厘米，12世纪，现藏于台北故宫博物院。

7.28 《潇湘梦游图》手卷局部，水墨纸本，高30.3厘米，南宋，1170年，现藏于东京国立博物馆。

7.29 夏圭（活跃于1190—1225年）《溪山清远图》手卷局部，水墨纸本，高46.5厘米，南宋，现藏于台北故宫博物院。

7.30 马远《山径春行图》扇面，宁宗妃杨妹子题诗，淡彩墨色绢本，高27.4厘米，南宋，现藏于台北故宫博物院。

7.31 梁楷《山中归来图》立轴，彩墨绢本，高118厘米，宽52厘米，南宋，现藏于东京国立博物馆。

7.32 梁楷《慧能砍竹图》立轴，水墨纸本，高72.7厘米，宽31.8厘米，南宋，现藏于东京国立博物馆。

7.33 牧谿（活跃于13世纪中期）《白袍观音》三立轴，彩墨绢本，高172厘米，南宋，现藏于东京。

7.34 陈容《九龙图》局部，水墨纸本，高46厘米，南宋，1244年，现藏于波士顿美术馆。

7.35 定窑白釉瓷枕，高15.3厘米，北宋，现藏于旧金山亚洲美术馆布伦戴奇收藏。

7.36 黑釉梅瓶，高25.4厘米，出自河南鹤壁集，北宋，原属白金汉郡Alfred Clark收藏。

7.37 汝窑铜口卵白瓶，高23.1厘米，北宋，现藏于伦敦戴维德中国艺术基金会。

7.38 淡紫色釉钧窑罐，高12.5厘米，北宋，现藏于伦敦维多利亚与阿尔伯特博物馆。

7.39 青绿釉下刻花执壶，高22.9厘米，北宋，现藏于旧金山美术馆布伦戴奇收藏。

7.40 磁州窑釉下黑彩罐，高20.5厘米，金代，复制于《世界陶瓷艺术大系》，第13卷。

7.41 磁州窑釉下刻花梅瓶，高49.5厘米，出自河南修武，北宋晚期或者金代，现藏于旧金山亚洲美术馆布伦戴奇收藏。

7.42 磁州窑釉上多彩碗，直径9厘米，金代或者元代，现藏于旧金山亚洲美术馆布伦戴奇收藏。

7.43 白地绿彩皮囊壶，高37.5厘米，辽代，现藏于日本私人收藏。

7.44 建窑兔毫釉茶碗，直径12.2厘米，南宋，现藏于牛津阿什莫林博物馆。

7.45 南宋官窑三足香炉，高12.9厘米，南宋，现藏于台北故宫博物院。

7.46 龙泉窑天目瓷，高16.8厘米，南宋，现藏于台北故宫博物院。

7.47 青白瓷魂瓶，高36.8厘米，出自景德镇，宋代，现藏于香港李氏收藏。

第八章

8.1 多彩铅釉模制琉璃香炉，出自元大都遗址，元代，现藏于北京故宫博物院。

8.2 美国空军1949年拍摄的北京航片，正中为北海、中海和南海；右侧为紫禁城，南北轴线上为三大殿，南端为天安门，北端为景山。此片拍摄之后，城墙被拆除，天安门外清理出天安门广场，其西侧修建了人民大会堂。北京城内外的胡同和民居拆除后修建了大道、办公楼和居民楼。

8.3 自南面观看紫禁城三大殿，T. A. Greeves绘制。

8.4 山西芮城县永乐宫三星殿壁画局部，元代，1325—1358年。

8.5 钱选（1250—1301）《羲之观鹅图》局部，淡彩墨色纸本，高23.2厘米，元代，现藏于纽约大都会博物馆。

8.6 怀素（700—750）狂草书，唐代，现藏于台北故宫博物院。

8.7 颜真卿（709—785）行书《祭侄稿》，现藏于台北故宫博物院，刘正成摄影。

8.8 宋徽宗瘦金体《闰中秋月》，现藏于台北故宫博物院，刘正成摄影。

8.9 赵孟頫（1254—1322）楷书《洛神赋》，刘正成摄影。

8.10 董其昌（1555—1636）行书，刘正成摄影。

8.11 赵孟頫《鹊华秋色》手卷局部，彩墨纸本，高28.4厘米，1295年，现藏于台北故宫博物院。

8.12 黄公望（1269—1354）《富春山居图》手卷局部，水墨纸本，高33厘米，1350年，现藏于台北故宫博物院。

8.13 倪瓒（1301—1374）《容膝斋图》立轴，水墨纸本，高73.3厘米，1372年，现藏于台北故宫博物院。

8.14 传为王蒙（1308—1385）《东山草堂图》立轴，彩墨纸本，高111厘米，元代，现藏于台北故宫博物院。

8.15 唐棣（1296—1340）《霜浦归渔图》立轴，彩墨绢本，高144厘米，1338年，现藏于台北故宫博物院。

8.16 吴镇（1280—1354）《中山图》手卷局部，水墨纸本，高26.4厘米，1336年，现藏于台北故宫博物院。

8.17 李衎（1245—1320）《四季平安图》，水墨纸本，

高93.5厘米，元代，现藏于台北故宫博物院。

8.18 顾安（1295—1370）、张慎、倪瓒《枯木竹石图》立轴，水墨纸本，高93.5厘米，元代，约1369—1373年，现藏于台北故宫博物院。

8.19 青白瓷观音像，高67厘米，出自元大都遗址。

8.20 釉下红彩碗，直径40.5厘米，元代，现藏于海牙Gemeente博物馆。

8.21 釉下多彩透雕缸，高36厘米，出自河北保定，元代。

8.22 1351年铭青花对瓶，高63厘米，元代，现藏于伦敦戴维德基金会收藏。

8.23 釉下青花神兽纹盘，直径46厘米，元代，现藏于牛津阿什莫林博物馆。

第九章

9.1 紫禁城天安门前铜狮，明代，1427年。

9.2 八达岭长城，明代，作者自摄。

9.3 苏州网师园月到风来亭，明代，1770年重建。

9.4 苏州园林中的累石盆景，现藏于纽约大都会博物馆。

9.5 石榴，木刻彩印，高35.3厘米，17世纪，现藏于伦敦大英博物馆。

9.6 双柿一桃，《十竹斋书画谱》木刻彩印，高25.8厘米，晚明，1633年，现藏于伦敦大英博物馆。

9.7 范宽春山杂树画法，选自木刻《芥子园画传》，1679年初版，清代。

9.8 吕纪（15世纪晚期至16世纪早期）《雪岸双鸿》立轴，彩墨绢本，高185厘米，现藏于台北故宫博物院。

9.9 石锐（15世纪中期）《探花图》手卷局部，彩墨绢本，高25.5厘米，明代，现藏于高槻桥本收藏。

9.10 戴进（1388—1452）《渔父图》手卷局部，淡彩墨色纸本，高46厘米，明代，现藏于华盛顿史密森学会弗利尔美术馆。

9.11 张路（1464—1538）《老子骑牛图》立轴，淡彩墨色纸本，高114厘米，现藏于台北故宫博物院。

9.12 沈周（1427—1509）《仿倪瓒山水画》立轴，水墨纸本，高138厘米，1484年，现藏于堪萨斯城纳尔逊—阿金斯美术馆。

9.13 沈周《仙境归来图册》扇页，水墨纸本，高38.7厘米，明代，现藏于堪萨斯城纳尔逊—阿金斯美术馆。

9.14 文徵明（1470—1559）山水立轴，淡彩墨色纸本，1519年，现藏于台北故宫博物院。

9.15 文徵明《古柏图》立轴，水墨纸本，高26厘米，1550年，现藏于堪萨斯城纳尔逊—阿金斯美术馆。

9.16 唐寅（1470—1523）《鸣琴图》立轴局部，彩墨纸本，高27.3厘米，1516年，现藏于台北故宫博物院。

9.17 仇英（1494—1552）《竹林品古》扇页局部，彩墨绢本，明代，现藏于北京故宫博物院。

9.18 董其昌（1555—1636）仿董源风格《青卞隐居图》立轴，水墨纸本，高224.5厘米，1617年，现藏于克利夫兰美术馆。

9.19 邵弥（1593—1642）山水册页，彩墨纸本，高28.8厘米，1628年，现藏于西雅图美术馆富勒纪念收藏。

9.20 陈洪绶（1598—1652）仿李龙眠风格《南生鲁四乐图》手卷局部，彩墨纸本，高31.6厘米，1649年，现藏于苏黎世李特伯格博物馆。

9.21 吴彬（1568—1626）《溪山绝尘图》立轴，淡彩墨色绢本，高225厘米，1615年，现藏于高槻桥本收藏。

9.22 永乐皇帝（1403—1424年在位）画像立轴，彩墨绢本，高220厘米，现藏于台北故宫博物院。

9.23 浙江士人画像，扇页，彩墨纸本，高40.3厘米，现藏于南京博物院。

9.24 明十三陵神道石骆驼，15世纪。

9.25 “马家造”陶质彩釉屋脊神像，高83.8厘米，1523年铭，现藏于多伦多皇家安大略博物馆。

9.26 凤凰牡丹缂丝，16、17世纪，现藏于伦敦维多利亚与阿尔伯特博物馆。

9.27 云锦龙袍，长139.8厘米，清代，现藏于伦敦维多利亚与阿尔伯特博物馆。

9.28 刺绣补子，高27厘米，清代，现藏于伦敦维多利亚与阿尔伯特博物馆。

9.29 剔犀茶托，高6厘米，13世纪，现藏于伦敦大英博物馆。

9.30 多色云龙海波纹漆盘，长32.2厘米，1589年铭，现藏于台北故宫博物院。

9.31 景泰蓝香炉，直径19厘米，16世纪早期，现藏于华盛顿史密森学会弗利尔美术馆。

9.32 景泰蓝凤形尊，直径19厘米，16世纪早期，现藏于华盛顿史密森学会弗利尔美术馆。

9.33 釉下青花瓶，高47.6厘米，15世纪早期，现藏于北京故宫博物院。

9.34 釉下彩宫碗，明代成化时期（1465—1487），现藏于伦敦戴维德基金会。

9.35 克拉克瓷盘和两件军持，釉下彩外销瓷，晚明时期，原属于新加坡大学艺术馆。

9.36 宝石红釉僧帽壶，明代宣德时期（1426—1435），底部镌刻乾隆时代1775年铭文，现藏于台北故宫博物院。

9.37 德化窑白瓷观音像，高22厘米，清代早期，现藏于萨塞克斯大学巴洛收藏。

9.38 三彩法华器，高30.7厘米，明代，现藏于伦敦大英博物馆。

9.39 釉下红彩鱼纹罐，高41.7厘米，明代嘉靖时期（1522—1566），现藏于北京中国国家博物馆。

9.40 汕头窑釉下五彩盘，晚明，现藏于魏德文收藏。

第十章

10.1 康熙（1662—1722年在位）画像，彩墨绢本，现藏于北京故宫博物院。

10.2 北京紫禁城，自午门由南向北看太和门，可见太

和殿一角，明清建筑，Hedda Morrison拍摄。

10.3 北京圆明园方外观遗迹，郎世宁设计，清代，作者自摄。

10.4 北京颐和园，1888年完工。

10.5 北京祈年殿，1545年完工，1752年和1889年重建，作者自摄。

10.6 焦秉贞（18世纪早期）《耕织图》扇页，彩墨绢本，现藏于台北故宫博物院。

10.7 郎世宁《百骏图》手卷局部，彩墨绢本，高94.5厘米，1728年绘，现藏于台北故宫博物院。

10.8 袁江（18世纪早期）《山水》立轴，彩墨绢本，高213.5厘米，1707年绘，现藏于旧金山亚洲美术馆布伦戴奇收藏。

10.9 弘仁（1610—1664）《秋来图》立轴，水墨纸本，高122厘米，现藏于夏威夷火奴鲁鲁美术学院。

10.10 龚贤（1620—1689）《千岩万壑图》立轴，水墨纸本，高62.3厘米，现藏于苏黎世李特伯格博物馆德雷诺瓦茨收藏（Charles A. Drenowatz Collection），Wettstein & Kauf拍摄。

10.11 朱耷（八大山人，1626—1705）《仿董北苑山水》立轴，水墨纸本，高180厘米，现藏于斯德哥尔摩远东古物馆。

10.12 朱耷《双鸟》扇页，水墨纸本，高31.8厘米，现藏于住友收藏。

10.13 石谿（髡残，1612—1673）《秋色山水图卷》手卷，水墨纸本，高31.4厘米，1666年创作，现藏于伦敦大英博物馆。

10.14 石涛（1642—1707）《桃源图卷》局部，彩墨纸本，高25厘米，现藏于华盛顿史密森学会弗利尔美术馆。

10.15 石涛《山水》扇页，彩墨纸本，高24.2厘米，现藏于纽约王季迁收藏。

10.16 王时敏（1592—1680）或佚名《小中见大》之《拟巨然山水》，董其昌题签，淡彩墨色绢本，高70.2厘米，现藏于台北故宫博物院。

10.17 王翚（1632—1717）《溪亭观瀑》立轴，彩墨纸本，1695年创作，原属香港Wong Pao-hsi收藏。

10.18 王原祁（1642—1715）《拟倪瓒山水》立轴，水墨纸本，高82厘米，现藏于柏林东方艺术馆。

10.19 恽寿平（1633—1690）《牡丹》扇页，彩墨绢本，高26.2厘米，现藏于台北故宫博物院。

10.20 吴历（1632—1718）《云白山青图》立轴局部，彩墨绢本，高25.9厘米，现藏于台北故宫博物院。

10.21 金农（1687—1764）《梅图》立轴，水墨纸本，高115.9厘米，1761年创作，现藏于纽黑文耶鲁大学美术馆。

10.22 黄慎（1687—1768）《陶渊明采菊图》扇页，彩墨纸本，高28厘米，现藏于斯坦福大学Gerald Cantor视觉艺术中心。

10.23 华喦（1682—1755）《花鸟树石》立轴，彩墨纸本，1745年创作，原属香港Wong Pao-hsi收藏。

10.24 罗聘（1733—1799）《鬼趣图》扇页，水墨纸本，现藏于上海Huo Baocun收藏。

10.25 任熊（1823—1857）《自画像》立轴，彩墨纸本，高177.4厘米，现藏于北京故宫博物院。

10.26 山水青花瓷，高16.5厘米，17世纪，现藏于牛津阿什莫林博物馆。

10.27 郎窑瓷瓶，高45.1厘米，康熙时期，现藏于西雅图美术馆，Paul Macapia拍摄。

10.28 青花瓷瓶，高34.3厘米，康熙时期，现藏于西雅图美术馆，Paul Macapia拍摄。

10.29 釉上彩绘瓷瓶，高45.4厘米，康熙时期，现藏于北京故宫博物院。

10.30 古月轩生瓷茶壶，高12.9厘米，乾隆时期，现藏于伦敦戴维德基金会。

10.31 仿汝窑瓷瓶，雍正时期，现藏于伦敦戴维德基金会。

10.32 透雕内青花外粉彩双层桃瓶，高38.5厘米，乾隆时期，现藏于台北故宫博物院。

10.33 蛋壳珐琅彩瓷瓶，高19厘米，乾隆时期，现藏于英国The Mount Trust。

10.34 中国式耶稣画像青花瓷盘，直径27.4厘米，清代，现藏于英国大英博物馆。

10.35 陈鸣远（活跃于17世纪中期至18世纪早期）款笔架，长10.8厘米，明代，现藏于堪萨斯城纳尔逊—阿金斯美术馆，Jamison Miller拍摄。

10.36 玉雕鲤鱼，高16.7厘米，清代，现藏于台北故宫博物院。

10.37 凤凰花树饰漆屏风，高2.75米，清代，原属卢芹斋收藏。

10.38 古月轩款鼻烟壶，高5.8厘米，清代，现藏于伦敦戴维德基金会。

第十一章

11.1 董大酉（1899—1973），上海市政府大楼，1933年，魏德文拍摄。

11.2 赵冬日（1919—2005）、张镈（1911—1999），北京人民大会堂，1959年，魏德文拍摄。

11.3 杨廷宝（1901—1982）等，北京图书馆（即今中国国家图书馆），1987年，魏德文拍摄。

11.4 李祖原，台北宏国大楼，1990年，魏德文拍摄。

11.5 张永和，四川安仁“1966—1976十年大事记馆”，2007年，图片属非常建筑工作室。

11.6 贝聿铭（1917年生），苏州博物馆，2007年，Kerun Ip拍摄，图片属Pei Partnership Architects。

11.7 齐白石（1864—1957）《岁朝图》立轴，彩墨纸本，高136厘米，图片属香港太古佳士得。

11.8 吴昌硕（1844—1927）《佛祖像》立轴，彩墨纸本，高122厘米，1915年创作，原藏于纽约Mi Chou Gallery。

11.9 任颐（1840—1895）《风尘三侠》立轴，彩墨纸本，现藏于北京故宫博物院，魏德文拍摄。

11.10 于右任（1879—1964）行书，20世纪40年代创作，现藏于北京荣宝斋，刘正成拍摄。

11.11 傅抱石（1904—1965）《庐山谣》立轴，彩墨纸本，高91厘米，1944年创作，现藏于苏黎世李特伯格博物馆，Wettstein & Kauf拍摄。

11.12 黄宾虹（1864—1955）《松荫待渡》扇页，彩墨纸本，高33.5厘米，1948年创作，现藏于牛津私人收藏。

11.13 高奇峰（1889—1933）《花桥烟雨》立轴，墨彩纸本，1932年创作，采自《奇峰画集》。

11.14 徐悲鸿（1895—1953）《喜鹊登枝》立轴，水墨纸本，1944年创作，藏地未知。

11.15 林风眠（1900—1991）《秋色图》，彩墨纸本，高68厘米，现藏于香港美术馆。

11.16 李桦（1907—1994）《外逃难民》，木刻，1939年创作。

11.17 丁聪（1916—2009）《现实图》漫画手卷，彩墨纸本，1946年创作，藏地未知。

11.18 张大千《庐山图》横卷局部，彩墨绢本，高178厘米，1981—1983年创作，现藏于台北故宫博物院。

11.19 赵无极（1921—2013）《18—01—95》，油画，高41厘米，现藏于牛津私人收藏。

11.20 曾幼荷（1923年生）《夏威夷村庄》，水墨纸本，1955年创作，现藏于火奴鲁鲁美术学院。

11.21 程十发（1921—2007）《儒林外史》插图，水墨纸本，高13.7厘米，1957年创作。

11.22 潘天寿（1897—1971）《朝霞》横轴，彩墨纸本，高144厘米，1961年创作，原藏于香港Lo Wai-lun收藏。

11.23 李可染（1907—1989）《秋趣图》立轴，彩墨纸本，高68.5厘米，1982年创作，Lucy Lim拍摄。

11.24 刘国松（1932年生）《山水》，彩墨纸本，长99厘米，1966年创作，现藏于牛津私人收藏。

11.25 廖新学（1903—1958）运动员青铜塑像，1946年。

11.26 叶毓山及四川美术学院雕塑家集体创作泥塑《收租院》局部，1965年，现藏于四川大邑。

11.27 朱铭（1938年生）《太极》，青铜雕塑，高280厘米，长475厘米，1985年创作，艺术家自藏。

11.28 庞薰琹（1906—1985）商周母题的地毯设计，彩墨纸本，1945年创作。

11.29 王克平（1949年生）《生活》，树雕，高85厘米，1994年创作，现藏于伦敦Michael Goedhuis收藏。

11.30 艾轩（1947年生）《陌生人》，油画，高76.2厘米，1984年创作，现藏于私人收藏。

11.31 王广义（1956年生）《大批判可口可乐》，彩色纸本，高98.8厘米，1992年创作，现藏于香港David Tang收藏。

11.32 徐冰（1955年生）《天书》，装置艺术，1988年创作，也以书籍形式发表，四卷，印数100册。

11.33 古干（1942年生）寿字，彩墨纸本，高93厘米，1990年创作，现藏于牛津私人收藏。

11.34 吴冠中（1919年生）《大宅》，水墨纸本，高70厘米，1981年创作，现藏于阿拉巴马伯明翰美术馆。

11.35 王怀庆（1944年生）《未组装》，油画，高144.7厘米，1994年创作，现藏于俄克拉荷马市Robert A. Hefner Ⅲ收藏。

11.36 邵飞（1954年生）《月明星稀》，彩墨纸本，画家自藏。

11.37 岳敏君（1962年生）《自由引导人民》，油画，高250厘米，1995—1996年创作，现藏于北京Uli Sigg收藏。

11.38 蔡国强（1957年生）《回光：来自磐城的礼物》，2004年，现藏于Caspar H. Schubbe收藏。